

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

RENATA PERIM ALBUQUERQUE LOPES

JOSÉ LEONILSON: ENTRE LINHAS E AFETOS

VITÓRIA
2013

RENATA PERIM ALBUQUERQUE LOPES

JOSÉ LEONILSON: ENTRE LINHAS E AFETOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a Dr^a Angela Grando

VITÓRIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L864j Lopes, Renata Perim Albuquerque, 1971-
 José Leonilson. Entre linhas e afetos / Renata Perim
 Albuquerque Lopes. – 2013.
 112 f. : il.

 Orientadora: Angela Grando Bezerra.
 Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
 Espírito Santo, Centro de Artes.

 1. Dias, José Leonilson Bezerra, 1957-1993. 2. Arte
 moderna - 1980-1999. 3. Bordado. 4. Estética. I. Grando,
 Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
 Artes. III. Título.

CDU: 7

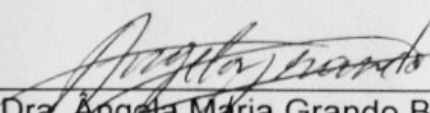
RENATA PERIM ALBUQUERQUE LOPES

“JOSÉ LEONILSON. ENTRE LINHAS E AFETOS.”

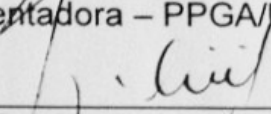
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 05 de junho de 2013.

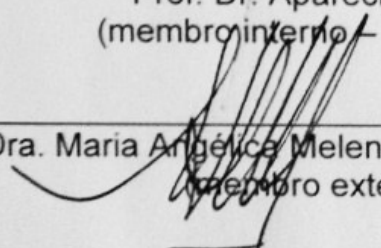
Comissão Examinadora



Profa. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra
(orientadora – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Aparecido José Cirilo
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo
(membro externo – UFMG)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Francisco Afonso e Sheila, pelo apoio e incentivo a todos os meus projetos;

a Angela Grando, minha orientadora, pelo acolhimento, aceitação e generosidade em me dirigir no processo de estudo e construção das ideias;

ao Cirillo, pelos caminhos apontados;

a Maria Angélica Melendi, pelo conhecimento transferido e diretrizes enviadas;

a Nortton, pelos diálogos, pelas leituras e por acompanhar meu processo;

ao Projeto Leonilson, pela ajuda com informações e rápidas respostas;

aos familiares de José Leonilson;

aos amigos e colegas de mestrado, pela convivência, troca de ideias, textos, livros e conversas.

Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar -
Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.

Manoel de Barros

RESUMO

A obra de José Leonilson (1957-1993) é marcada pelo uso das palavras e imagens em suportes que variam de lonas a tecidos. O artista transita em diferentes meios de expressão na arte: pintura, desenho e bordado. A pesquisa busca analisar o percurso artístico de Leonilson, levando em conta seus arquivos (coleções, cartas, cadernos e diários), analisando-os como geradores de sentido em trânsito por sua poética, por se tratarem de signos representativos dos afetos do artista, assim como de sua própria imagem. Em 1991 Leonilson descobre ser portador do vírus HIV, fato demarcado em suas últimas obras, nas quais o artista intensifica questões íntimas e autobiográficas materializadas em linhas. Ao observar os trabalhos desse período a pesquisa constata que sua obra faz parte de uma nova estética emergente nas artes. A técnica pela qual o artista optou, aliada ao uso da palavra, é elemento evidenciado em todo o percurso artístico de Leonilson e constitui os eixos norteadores para o desenvolvimento desta pesquisa.

Palavras-chave: José Leonilson. Décadas de 1980 e 1990. Arte contemporânea. Bordados. Estética.

ABSTRACT

The work of José Leonilson (1957-1993) is marked by the use of words and images in media ranging from canvas and fabrics. The artist transits in different media of expression in art - painting, drawing and embroidery. The research analyzes the artistic journey of Leonilson considering your files - collections, letters, notebooks and diaries - these files generate sense transiting in his poetics as signs that represent the emotions of the artist as well as his own image. In 1991 Leonilson discovers he is HIV positive, this fact demarcated his last works in which the artist intensifies intimate and autobiographical questions materialized in lines. By observing the works of this period the research reveals that his work is part of a new aesthetic that emerges in the arts. The technique by which the artist chose, coupled with the use of the word element is highlighted throughout the Leonilson artistic career and constitutes the guiding principles for the development of this research.

Keywords: José Leonilson. The decades of 1980 and 1990. Contemporary art. Embroidery. Aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sob o peso dos meus amores	15
Figura 2 – Caderno de desenho e anotações (detalhe)	19
Figura 3 – Caderno de desenho e anotações (detalhe)	19
Figura 4 – Caderno de desenho e anotações (detalhe)	20
Figura 5 - Objeto e brinquedo da coleção de Leonilson	20
Figura 6 - Detalhe caderno de anotações	21
Figura 7 - Caixa dos escolhidos	24
Figura 8 - Mirro	26
Figura 9 - Tecidos da coleção de Leonilson	27
Figura 10 - Material de trabalho de Leonilson	28
Figura 11 - Europa	34
Figura 12 - Sem título	34
Figura 13 - Dicionário de nomes	34
Figura 14 - Florais são moda entre desequilibrados	45
Figura 15 - O deslocado	46
Figura 16 - Todos os rios levam à sua boca	46
Figura 17 - O Penélope	48
Figura 18 - O penélope, o recruta, o aranha	48
Figura 19 - O recruta, o aranha, o Penélope	49
Figura 20 - José	52

Figura 21 - O pescador de palavras	58
Figura 22 - Voilà mon coeur	61
Figura 23 - Voilà mon coeur (verso)	63
Figura 24 - Leo não consegue mudar o mundo	65
Figura 25 - Sem Título	68
Figura 26 - Moedas de artistas dias contatos	69
Figura 27 - Isolado Frágil Oposto Urgente Confuso	73
Figura 28 - Com as mãos no bolso, com as mãos abanando	74
Figura 29 - Verde Amarelo	74
Figura 30 - Ninguém	80
Figura 31 - Para o meu vizinho dos sonhos	80
Figura 32 - El puerto	83
Figura 33 - Sem título (Amantes)	84
Figura 34 - Sem título	86
Figura 35 - O Templo	89
Figura 36 - You've brought the shark to my heart	91
Figura 37 - Don't be sweet Use violence with me	91
Figura 38 - Cheio, vazio	99
Figura 39 - El desierto	99
Figura 40 - Águas divididas	103
Figura 41 - O mentiroso	104
Figura 42 - Saquinho	105
Figura 43 - J. L. B. D	105
Figura 44 - Traidor	106

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 “SOB O PESO DOS MEUS AMORES” – O SÁBIO RECONSTRUTOR	14
2.1 ARQUIVOS COMO ESPAÇO PROCESSADOR DE SENTIDOS	18
2.2 AS COLEÇÕES E O DESEJO DE MEMÓRIA	23
3 A INSERÇÃO DO BORDADO	31
3.1 ARTE, ARTESANATO E GÊNERO	35
3.2 INTELIGÊNCIA ARTESANAL	41
3.3 A PALAVRA BORDADA	43
4 UMA INSERÇÃO SINGULAR NA GERAÇÃO 80	53
4.1 PINTURA, GESTO PRÓPRIO DO ARTISTA	57
4.2 GESTO DA PINTURA, GESTO DO BORDADO	59
5 ENTRE LINHAS DO CONTEMPORÂNEO	70
5.1 REGISTRO ÍNTIMO	72
5.2 EM TONS DE POESIA	79
5.3 CORPO E SEXUALIDADE – AIDS NOS ANOS 1990	81
5.4 OLHAR À MARGEM	92
6 CONCLUSÃO	101
7 REFERÊNCIAS	107

1. INTRODUÇÃO

O artista José Leonilson ao introduzir o bordado em sua obra faz com que esta técnica seja uns dos recursos para materializar seus sentimentos e expressar seu universo íntimo. É refletindo em torno dessa produção artística – os bordados de Leonilson – que esta pesquisa se desenvolve.

A relação com objetos de coleção, o acúmulo desses achados e as influências de Leonilson também serão temas discutidos nesta dissertação. Essa abordagem guarda aproximação com o trabalho de Arthur Bispo do Rosário, cuja obra foi muito admirada por Leonilson. Neste espaço faço eco a Walter Benjamin para refletir sobre os valores que os objetos, transformados em signos, engendravam na obra dos dois artistas.

Há um conjunto de associações possíveis entre Arthur Bispo do Rosário e Leonilson, porém, se cabe notar as semelhanças é preciso delimitar as diferenças, colocar luz sobre a marca do artista analisando as influências possivelmente associadas ao fato de Leonilson ter conhecido as obras de Bispo em exposições organizadas por Frederico Moraes, no período de 1989 a 1993.¹

A pesquisa contou com alguns eixos norteadores, entre livros, entrevistas, exposições e autores que pelo conteúdo significativo com relação a obra e vida de Leonilson não só criaram um fio condutor para o trabalho como também abriram algumas perspectivas de análise não previstas. As referências citadas nesta introdução foram de grande importância para que se pudesse articular um espaço de reflexão sobre a obra de Leonilson.

A exposição “Sob o peso dos meus amores” foi uma excelente forma de dar início a pesquisa. A mostra contou com dois seminários nos quais estavam presentes curadores, pesquisadores e autores imprescindíveis para o estudo da obra de José Leonilson. Entre eles estava Lisette Lagnado autora do livro “Leonilson. São tantas as verdades”, obra marcante sobre a vida e os principais trabalhos de Leonilson. A autora faz a última entrevista com o artista e muitas vezes não se afasta de seu

¹ Uma delas foi “Registro de minha passagem pela terra” (HIDALDO, Luciana., 1996, p. 154).

papel de crítica e amiga, contudo, foi referencial lê-lo pois Leonilson comenta algumas obras e fala de suas influências pela arte e por artistas.

Bitu Cassundé e Maria Esther Maciel ajudaram a compor a mesa do seminário “A obra como arquivo”², seus textos corroboraram para que o capítulo “Arquivos como espaço processador de sentidos” fosse desenvolvido. Os arquivos de Leonilson além de terem impactado pelo conteúdo e intensidade com que “falam” é possível afirmar que a análise desses documentos podem ser objeto de estudo para o desenvolvimento de outras pesquisas e publicações.

A inserção do bordado nas artes foi analisada sob o prisma da ambiguidade. O bordado visto como uma atividade feminina foi a forma encontrada para traçar paralelos sobre como Leonilson também compreendia essa atividade. O assunto, colocado sob essa perspectiva, poderia descrever questões importantes da história da arte de uma forma mais particular e apropriada, em se tratando da obra de Leonilson.

Analisar o bordado na obra de José Leonilson conduziu a pesquisa a um conteúdo voltado sobre a escrita na obra do artista. Para abordar esse assunto leituras da obra de Foucault (1988), Walter Benjamin (2006) e Roland Barthes (1981) ajudaram a refletir sobre a linguagem textual como elemento plástico dentro da obra. Sobre esse aspecto cabe notar que o trabalho do artista vai ficando cada vez mais autobiográfico e por isso seus bordados a partir de 1990 podem ser lidos também como autorretratos.

A década de 1980 foi um período de amadurecimento na vida do artista. Procurou-se delimitar o espaço que Leonilson ocupou nesta década. O que foi possível notar foi um artista capaz de dialogar com o dinamismo empreendido pelo mercado mas que não se afastou de suas questões de cunho privado ou da busca pelo material que fosse o melhor representar seus conceitos.

² Bitu Cassundé é pesquisador e defendeu uma dissertação de mestrado sobre a obra de Leonilson. É curador da mostra *Sob o Peso dos Meus Amores* com Ricardo Resende. Maria Esther Maciel é escritora e professora de teoria da literatura comparada da Faculdade de Letras da UFMG. Carlos Eduardo Riccioppo é curador, pesquisador e recentemente defendeu tese de mestrado sobre o artista na USP e também fez parte da mesa “A obra como arquivo”. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/leonilson/index.cfm/f/seminario>. Acesso em: 20 fev. 2013.

No decorrer do trabalho foi observado cada vez mais o recurso empreendido por Leonilson nos tecidos e nas linhas e a questão que saltava os olhos era a forma como a obra do artista falava de questões tão particulares utilizando uma técnica vista poucas vezes no espaço das artes plásticas. A metáfora do diário permeia a leitura de todo seu trabalho e de seus afetos.

A temática sedutora de Leonilson foi estudada com cautela para que a estrutura do trabalho não fosse modificada. Nos sentidos cambiantes de sua obra emerge um discurso romântico muitas vezes de difícil compreensão. Como dar conta do conteúdo emocional da obra de Leonilson?

A saída encontrada foi deixar com que a obra conduzisse o trabalho. Assim, foi analisando as obras de bordado do início da década de 1990 que foi desenvolvido o tema do contemporâneo – a partir de Agamben (2009) – na obra de Leonilson possibilitando a reflexão sobre alguns significados em seu trabalho.

Observando que esse tempo do artista coincidiu com as divulgações das notícias sobre a AIDS, síndrome da qual o artista também foi vítima, o trabalho procurou seguir pela busca do que seria a nova estética que emergia de um grupo de artistas que buscavam na arte uma forma de expurgo.

A dissertação focou nas ideias de que os artistas que narravam esse período estariam reinscrevendo o imaginário social, de acordo com as afirmações de Homi Bhabha (1998) e talvez operando dentro de uma nova estética vinda desse novo dado cultural: artistas portadores do vírus HIV. Esse eixo conduziu a parte final da dissertação que procurou situar o artista e sua obra no contemporâneo.

Sabendo das inúmeras possibilidades de discussão que o trabalho do artista poderia trazer, procurei delinear um espaço de reflexão para falar do que me propus: os bordados como construção de linguagem na obra de Leonilson.

2 “SOB O PESO DOS MEUS AMORES” – O SÁBIO RECONSTRUTOR

Sobre o peso dos meus amores. Eu vejo a distância. Eu vejo os perigos. Eu vejo os outros gritando. Eu vejo um. Eu vejo o outro. Não sei qual amo mais. Sob o peso dos meus amores.

Leonilson

Os elementos que compõem o universo artístico de José Leonilson estão muito além do ateliê. O impulso gerador de sua arte poderia ser encontrado em vários momentos – numa manhã, no relacionamento com os amigos e com a família, no retorno de uma viagem, no rompimento de uma relação. Estava tudo lá, registrado em páginas de cadernos, em objetos guardados como coleções e em forma de arte. Mas essas são apenas algumas narrativas que podem constituir um desenho, uma pintura ou um pano bordado de Leonilson.

Ao entrar na exposição “Sob o peso dos meus amores” (2011, Itaú Cultural, São Paulo) o espectador via-se diante da possibilidade de conhecer boa parte do universo que envolvia o artista. Os três andares da exposição foram ocupados por mais de 300 obras e muitos objetos de sua coleção particular.

A obra com título homônimo da exposição “Sob o peso dos meus amores” (Figura 1) revela, além do texto que abre este capítulo, a imagem de um homem carregando o mundo nos ombros. O gesto de carregar o globo nas costas alude ao castigo de Atlas, condenado a sustentar nos ombros para sempre os céus – a esfera celeste. Conta-se também que, ao carregar essa carga, adquiriu também grandes conhecimentos. Seu nome refere-se a uma montanha (Atlas), a um oceano (Atlântico) e ao conjunto de mapas geográficos reunidos num livro³. O pequeno desenho de Leonilson oferece várias reflexões capazes de orientar à observação da montagem da mostra como espaço paradigmático para se pensar a sua obra.

³ Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Atlas_\(mitologia\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Atlas_(mitologia)). Acesso em 10 jan. 2013.

Contar uma história a partir de arquivos do artista parece ser também a intenção da mostra “Sob o peso dos meus amores”, quando é dada a oportunidade de ler cartas, poesias e histórias criadas pelo artista em cadernos de rascunho e diários. Ou ainda, quando observamos desenhos e esboços de projetos ainda não realizados.

Não sei se acertadamente, dirigi-me primeiro ao andar inferior da exposição, o que pareceu ter me levado a conhecer profundamente a intimidade do artista, antes mesmo de ver e rever sua obra nos andares superiores. A sensação era a de abrir as gavetas do artista, que guardavam rascunhos de desenhos, cadernos e agendas com esboços e textos. Uma sensação de invasão de sua intimidade.

Era possível folhear digitalmente várias páginas de caderno, ler textos que variavam entre narrativas do seu dia e frustrações com relacionamentos e sonhos. Esses assuntos se misturavam a outros, de cunho profissional, anotações sobre projetos de exposição ou ideias para trabalhos.

Toda intimidade do artista estava exposta e eu me senti à vontade para saciar a curiosidade diante de tantos elementos a que muitas vezes o espectador somente tem acesso quando pesquisa profundamente a obra. Mas estava tudo ali no ambiente expositivo, à disposição do manuseio tátil e digital, o que poderia ser também considerado segredo – seus diários, agendas e cartas.

Os arquivos de Leonilson podem nos levar a reconfigurar um pouco sua história. Porém, mais que o nosso olhar para tal acervo, cabe notar o olhar do próprio artista para esses objetos: a reconfiguração de mundo que Leonilson estava prestes a fazer. A forma como o artista selecionava o que poderia guardar aproxima-se da imagem do trapeiro (Walter Benjamin). Dito de outra forma, poder-se-ia ver Leonilson como colecionador de fragmentos do mundo, uma vez que é possível reconhecer partes de seus arquivos na construção do objeto artístico. W. Benjamin refere-se a esse tipo de artista como “sábio materialista”. Sobre esse pensamento benjaminiano, Didi-Huberman reflete:

Fazem com que se encontrem coisas fora das classificações habituais, retirem destas afinidades um gênero de conhecimento novo, que nos abrem

os olhos sobre aspectos do mundo inadvertidos, sobre o inconsciente da nossa visão.⁶

O acesso aos arquivos de Leonilson oferece ao espectador essa visão transversal não estereotipada, de que fala Didi-Huberman com relação à exposição “Atlas”. Afinal, ler textos de anotações de um artista que parecia se importar mais com o processo – com a experiência – do que com o resultado final significa mesmo reconhecer seus rascunhos como obra concluída ou experiência acabada.

Cadernos em mesas e desenhos guardados em mapotecas espalhadas pelo espaço central da sala fazem pensar no quanto aquele espaço expositivo possibilitou a construção de novas imagens e histórias do artista. Essa forma de *ver* aproxima-se do jogo de palavras de que Didi-Huberman se apropria para falar dos objetos expostos em um *tableau* (quadro) e em uma *table* (mesa). A forma como se podem lê-los traria sempre novos significados, dependendo de sua disposição. O filósofo francês quer revelar – de acordo com cada montagem de exposição – que “qualquer imagem interessante é um confronto, uma coexistência de tempos distintos”.⁷

Porém, não foram só os arquivos de Leonilson que provocaram a “estranha” sensação de invasão de privacidade. Nos espaços dos construtos artísticos Leonilson também se deixava ver intimamente. Isso porque, ao observar sua obra nos outros dois andares da mostra, pude ver, na maioria dos trabalhos, referências a dados pertencentes ao seu universo íntimo.

Muitos trechos de textos vistos nos cadernos apareciam pintados nas lonas ou bordados no tecido. Objetos de suas coleções estavam representados com cores fortes e chapadas ou em desenhos a nanquim: carro, avião, globo, vulcão, ampulheta, relógio, bússola.

Sobretudo o que mais se apresentava era a vontade do artista de expor seus afetos. Em todo o percurso artístico de Leonilson, a autobiografia não era só desejo de falar de si, mas necessidade de construir o objeto artístico baseando-se em sua vida.

⁶ Dossiê de George Didi-Huberman – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em colaboração com Sammlung Falckenberg y ZKM | Museum für Neue Kunst

⁷ *Ibidem*

Dessa maneira, pude perceber o espaço que acomodava seus arquivos como constitutivo de uma força poética. Leonilson parecia notar esse espaço como continente da experiência da obra por vir.

O início desta pesquisa conta com a análise desses arquivos, que fizeram parte da poética do artista e busca entendê-los como projetos pessoais que o artista se empenhou em registrar.

2.1 Arquivos como espaço processador de sentidos

Páginas de caderno, agendas, diários, cartas, lonas, tela e tecidos podem transitar como suporte na materialização da obra de José Leonilson (1957-1993). De fato, sem estabelecer uma hierarquia ou distinção, o processo de sua obra legitimava o relato de seus sentimentos. Sobre essa forma de expressão, Leonilson relata, em entrevista:

[...] as ideias ficam na minha cabeça, um dia eu vejo uma ideia que é uma frase, outro dia eu vejo uma imagem que é importante para mim e isso tudo eu vou guardando dentro de mim. Aí tem uma hora que isso tudo exige uma materialização, essa hora é que acontece o trabalho então é essa hora que me vem na ideia a figura, me vem na ideia uma quase combinação de cores que eu vou usar no fundo e *me vem a ideia também de utilizar como mídia ou papel, ou tecido, para o bordado com a linha, ou pintura, mas pra mim é tudo a mesma coisa.* (LEONILSON. In: Metrópolis, 1989 grifo nosso).

Esse impulso gerador inerente a Leonilson reflete o artista autobiográfico, que fala de si tanto em cadernos de anotações – no ato discursivo da escrita – como em obras elaboradas em outras experimentações.

A subjetividade foi o dado principal na produção de Leonilson e o desejo de expressar questões vivenciadas pode ser visto tanto em suas obras mais refinadas quanto em seu material de experimentação, como agendas, cadernos e diários.

Grande parte desse material, que constitui o arquivo pessoal do artista, foi exposta na mostra do artista “Sob o Peso dos Meus Amores” (Itaú Cultural, São Paulo – 2011).

É importante observar que nessa mostra – como em quase todas as exposições individuais do artista⁸ – o arquivo de Leonilson foi apresentado ao público de forma generosa, ocupando um terço da exposição e gerando um espaço processador de sentidos.

Em seus cadernos percebe-se que grande parte dos símbolos usados foram antes desenhados repetidamente em cantos de páginas ou como elemento principal de raciocínio (Figuras 2 a 6). O símbolo do infinito, a escada, a ponte, o vulcão, o mundo, a torre, o radar, a montanha, o coração, o vulcão, a espiral, o rio, o relógio e a ampulheta também eram representados em coleções (Figura 5). Todos esses elementos vêm acompanhados de palavras e mais tarde farão parte do trabalho.

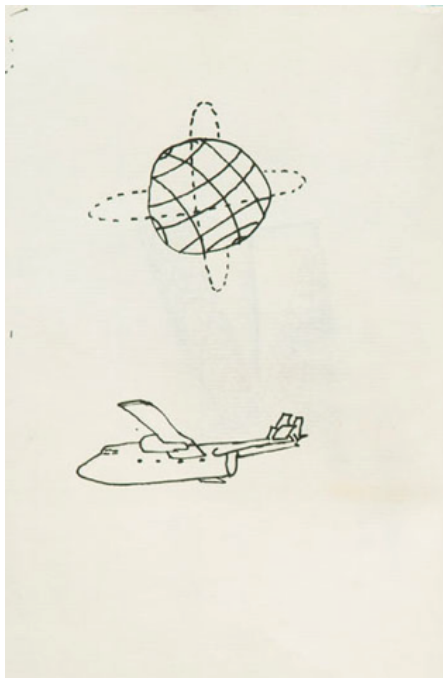


Figura 2 – **Caderno de desenho e anotações** (detalhe), 1986
técnica variável (<http://www.itaucultural.org.br/leonilson>)

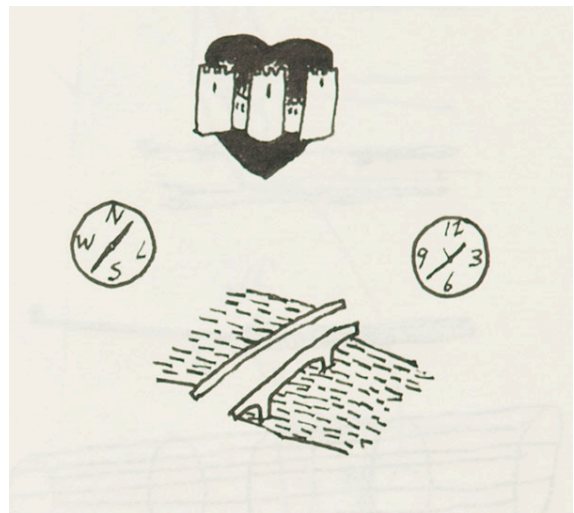


Figura 3 – **Caderno de desenho e anotações** (detalhe), 1986
Técnica variável (<http://www.itaucultural.org.br/leonilson>).

⁸ Leonilson participou de uma exposição no Centro Cultural São Paulo, em 1989, na qual colocou seus objetos, seus livros enrolados nas calças. Assim o artista se manifestou: “(...) tinha vários livros que eu gosto de ficar lendo... Enrolei os livros numa calça e coloquei um em cima do outro” (LAGNADO, Lisette. Leonilson. São tantas verdades, 1995, p. 87).

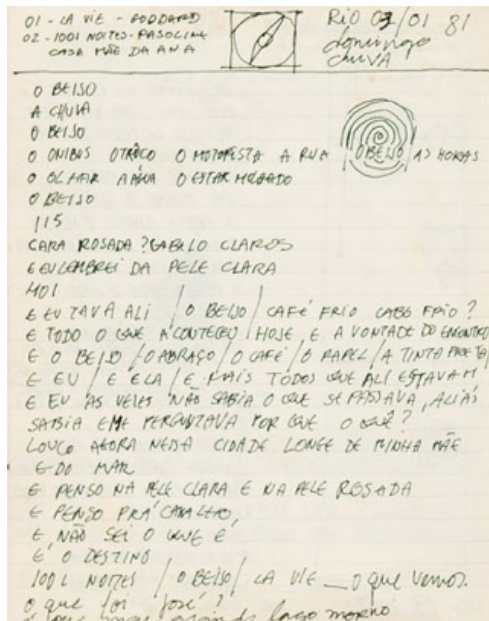


Figura 4 – Caderno de desenho e anotações (detalhe), 1981-83. Técnica variável (<http://www.itaucultural.org.br/leonilson>).



Figura 5 - Objeto e brinquedo da coleção de Leonilson (<http://www.itaucultural.org.br/leonilson>)

Nota-se que muito da escrita foi feita em cadernos datados do início da década de 1980, quando Leonilson parecia se expressar com maior intensidade em suas anotações, rascunhos e desenhos em páginas de cadernos.

O uso da palavra desenhada, pintada ou bordada se intensifica depois de 1989. Na fala do artista, “[...] eu escrevo nas telas. Não é muito diferente de quando eu escrevia nos cadernos porque pra mim as ideias são muito paralelas, uma tela não é diferente de uma manhã” (LEONILSON, 1993, TV Metrôpolis). Portanto é possível compreender que o artista via no fazer a principal experiência.

Maria Esther Maciel, em seu ensaio *O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson*, observa o explícito interesse do artista pela palavra escrita. Ela destaca as listas, encontradas em anotações e desenhos, como uma forma embrionária de texto. É possível encontrar nos cadernos do artista vários tipos de listas. Em algumas, Leonilson se empenhava em encontrar a mesma sonoridade – como pode ser observado em dada anotação de caderno, em que se encontra uma lista com palavras como: “janela, nela, estrela, preta [...]” (Figura 6).

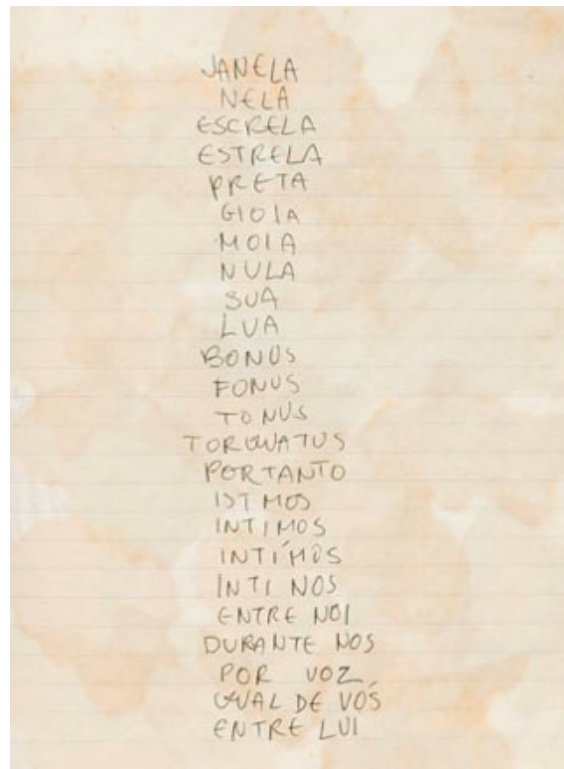


Figura 6 – **Detalhe Caderno de anotações**,
1981-83,
técnica variável

Segundo Maciel, essa modalidade de escrita – em lista – se aproxima do que se pode entender como dedicatórias e, mais requintadamente, de um poema, o que de fato pode ser visto em muitas páginas de caderno do artista.

A respeito dos escritos em diferentes suportes, como folha de papel, tecidos ou lonas, ela diz:

[...] enquanto nos cadernos, agendas e papéis avulsos, esses escritos têm uma autonomia como textos no espaço dos construtos artísticos, por outro lado, eles se tornam indissociáveis das imagens a que se vinculam, configurando-se como textos predominantemente visuais. (MACIEL, 2011, p. 32)

De fato, em algumas obras os títulos fazem parte estrutural da pintura, do desenho e do bordado. Revelam a continuidade da imagem e estabelecem uma troca em que a palavra potencializa a imagem e vice-versa. Percebe-se a mesma relação nos cadernos, cujos desenhos aparecem para completar o sentido do que é escrito.

Nas anotações em cadernos, ele mantinha a espontaneidade e a liberdade de desmanchar, errar, escrever por cima, pintar, colorir. Afinal, essa é a especificidade do rascunho, do caderno de anotações, do diário. E Maciel afirma, refletindo o pensamento de Roland Barthes, em *A preparação do romance*, tratar-se de “etapa preliminar em que as notas, os rabiscos e esboços funcionam como começos sempre provisórios [...] mas que se basta como experiência” (MACIEL, 2011, p. 33).

De fato, algumas ideias rabiscadas em cadernos, ou seja, alguns rascunhos de desenhos, nunca chegaram a se constituir como obra. Tais trabalhos, encontrados na intimidade de um diário, parecem, muitas vezes, ter se encerrado como experiência para o artista. Observa-se que alguns desenhos adquirem títulos, são detalhados e bem acabados, e os escritos que muitas vezes acompanham esses trabalhos demonstram que a ideia foi pensada mais para as páginas de caderno que para telas ou lonas. Não seria a obra acabada do artista (aquela entregue ao público) rastro e expansão de um esboço? Certamente, em alguns trabalhos de Leonilson, encontram-se a profundidade do testemunho do diário e a fluidez e espontaneidade do rascunho.

Essa sua relação com o diário – ou mesmo a preocupação em fazer da obra registro íntimo – aproxima-o do artista suíço Paul Klee, cuja experiência dialoga com o desenvolvimento da poética de Leonilson. Como exemplo, tomemos os dizeres de Argan: “A obra de Klee é uma espécie de diário de sua própria vida interior e profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou emotivo [...]” (ARGAN, 1992, p. 323). Uma leitura possível é a de que Leonilson, assim como Klee, se empenhava em “fornecer à imagem que vem se urdindo o material mais adequado ao seu tornar-se real” (ARGAN, 1992, p. 323). Ou seja, empreendeu um esforço maior em materializar o sentimento, de modo que todas as técnicas ao seu alcance seriam escolhidas a partir da maior eficiência na apresentação de questões particulares.

E o que é a obra de Leonilson, senão uma força criativa com matriz no diário, na autobiografia, na representação da própria imagem? Nesse sentido, é possível perceber a informalidade com que Leonilson tratava suas lonas na década de 1980 e o zelo empreendido nas páginas de cadernos de anotações, fazendo emergir a

pureza de seus sentimentos mais íntimos. E já que tudo estava disponível para falar de verdades (paixão, frustração, crença), por que não analisar toda a variedade de suporte escolhido, incluindo os cadernos, como constituinte de sua produção artística? Para Leonilson, importava ir além do que determina a técnica, tanto na pintura como nos desenhos ou nos panos bordados.

Cabe notar as especificidades de cada mídia. Sabe-se o quanto o diário pode guardar informações de caráter íntimo. Os diários guardam gestos espontâneos do artista e, no caso de Leonilson, esses gestos parecem ter sido força motriz para o que ele queria dizer. Ou seja, já havia nos desenhos dos cadernos não somente uma forma desenvolvida, mas essencialmente um desencadeador de projeções sucessivas do imaginário do artista. Nas palavras de Cecília Salles, “forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência” (SALLES, 2004). Portanto, pode-se compreender o empenho do artista nos desenhos das páginas de caderno. E refletindo igualmente sobre as anotações de Paul Klee, ela afirma:

Sentimos esse apego em uma anotação do diário de Paul Klee (1990), na qual afirma que, a certa altura, o que tinha de mais pessoal eram suas linhas. A forma não é, portanto, uma mera concretização de uma obra já pensada, mas a força viva ligada ao artista (SALLES, 2004, p. 75)

A intensidade emotiva e o empenho nos desenhos dos cadernos de anotações do artista datam de 1981 a 1983 e demonstram como Leonilson se expressaria em sua produção artística no período posterior. É possível analisar tanto os temas recorrentes, como sua autobiografia, quanto o gesto do desenho de contorno simples e a tipologia de sua escrita. Seja na pintura, seja nas ilustrações para o jornal Folha de São Paulo,² o gesto do seu traço parece ter o compromisso de transmitir uma verdade interior.

2.2 As coleções e o desejo de memória

A poética de Leonilson se inscreve na confluência de sentidos gerados por um legado que se constitui de poemas, diários, agendas, cadernos, cartas, documentos e objetos. Leonilson, numa visão benjaminiana, lança um olhar de colecionador para

os objetos que escolhe para fazer parte de seu universo criativo. Em “Desempacotando minha biblioteca”, W. Benjamin aponta para o olhar do colecionador para as coisas, que não põe em destaque seu valor funcional ou de origem, “mas as estuda e as ama como palco, como cenário de seu destino” (BENJAMIN, 1987, p. 228).

Esse olhar próprio do colecionador pode até mesmo guardar aproximações com o visionário Arthur Bispo do Rosário.⁹ É possível observar nos trabalhos mais conhecidos de Bispo determinados apontamentos que, seguindo reflexões de W. Benjamin, apontam para a característica de colecionador ou alegorista. Destaca-se o zelo de Bispo com os objetos que entravam em seu “quarto-atelier” para depois figurarem em grandes obras – como a “Caixa dos Escolhidos” (Figura 7), espécie de arquivo com nomes de pessoas a ser salvas no dia do julgamento final. Encontram-se na obra de Bispo do Rosário palavras bordadas e referências aos amigos, assim como memória de lugares onde passou e viveu – elementos também constitutivos da obra de Leonilson.



Figura 7 – **Caixa dos escolhidos.**
Objeto de madeira caiada contendo fichas de papelão e linholene com o nome dos “escolhidos” 52x37x15 cm (DANTAS, 2009, p. 163).

Um trabalho que representa o período em formação de Leonilson e sua atenção voltada para a diversidade materiais é “Mirro” (Figura 8)¹⁰, feito em 1972, composto por um corte de tecido (aparentemente *jeans*) colado no fundo de uma caixa de

⁹ Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) foi marinheiro e ex-boxeur. Nasceu em Japaratuba, Sergipe. Foi interno no hospital psiquiátrico Colônia Juliano Moreira de 1939 até o ano de sua morte. Bispo se dizia iluminado e incumbido de uma missão. Sua obra, inspirada por anjos e pela Virgem Maria, seria apresentada ao Todo-Poderoso no dia Juízo Final (HIDALGO, 1996).

¹⁰ Todas as obras de Leonilson (1957 Fortaleza - 1993 São Paulo) reproduzidas nesta dissertação foram enviadas pelo Projeto Leonilson (Sociedade Amigos do Projeto Leonilson).

madeira. Há uma colagem de tecidos na vertical e na horizontal com alguns pespontos bordados, lembrando a figura de um rosto, e a palavra “mirro” também aparece bordada. Ricardo Rezende,¹¹ curador do Projeto Leonilson, lembra que *mirroir* em francês significa espelho e aponta para o sentido de autorretrato na obra do artista. *Mirror* também significa espelho em inglês, o que torna ainda mais coerente a ideia de autorretrato.

As palavras em outros idiomas foram muito usadas por Leonilson nas obras seguintes. “Mirro” é um dos primeiros trabalhos do artista e traz elementos que farão parte da poética do artista na produção posterior. O trabalho do bordado, o uso de tecidos e a escrita, que aparece como signo visual dentro da obra e também como título do trabalho, são elementos recorrentes no percurso artístico de Leonilson.

A definição da arte da *assemblage* nos anos 1960 – a ideia de usar imagens e objetos do cotidiano para a produção de arte sem perder também a identificação com o mundo comum (ARCHER) – aproxima-se do que Leonilson fazia nos primeiros trabalhos. A arte daquele período abria caminhos para “o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas ainda não associados com o fazer artístico” (ARCHER, 2001, p. 4). O artista cearense parecia exercitar esses preceitos no final dos anos de 1970, quando ainda era estudante do curso de Licenciatura em Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

Outros trabalhos de Leonilson datados do final desse período e começo de 1980 poderiam ser classificados como *assemblage* como “Não visto” (1982 – papel dobrado, grampeado e colado), um papel dobrado com a textura de mapa de uma cidade da Itália, formando uma camiseta e uma bermuda. Ele faz um jogo com as palavras que intitulam a obra no sentido de não ser visto e de não vestir. Essa ironia, herança da arte *pop*, mostra o artista em sintonia com as correntes artísticas internacionais. Operar com os signos da cultura também foi sua tarefa, já que estava empenhado em relatar sua experiência.

¹¹ RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In: *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 11-27.



Figura 8 - **Mirro**. c 1972

Bordado e *assemblage* com caixa de madeira, tecido, feltro, latão e papelão
39x40x8 cm

Dessas influências destaca-se o trato com novos materiais que poderiam ser inseridos na sua produção artística – o uso dos tecidos como *voile*, feltro e rendas, a aplicação de pedras semi-preciosas, botões e algumas figuras que emergiam dos cadernos para fazer parte da obra.

Sobretudo importa notar que a maioria dos trabalhos de *assemblages* também faz referências ao artista como colecionador.

Walter Benjamin, no verbete “O colecionador” do livro *Passagens*, desenvolve um pensamento dirigido ao ato de colecionar. O autor reflete sobre o sentido da presença dos objetos para o colecionador – ou para os artistas que ali se referem.

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-los em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas. [...] Também a contemplação de grandes coisas do passado – a catedral de Chartres, o templo de Paestum – (caso bem sucedida) consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida. (BENJAMIN, 2006, p. 240.)

Essa afirmação elucida muito as viagens de Leonilson como iniciativas formadoras. A cada lugar visitado, o artista se interessava em conhecer galerias, exposições e artistas locais. Nota-se também que fazem parte de seu arquivo cartas e cartões postais dos lugares onde esteve. Os objetos das coleções de Leonilson – seus arquivos – pareciam ser instrumentos para exercício de uma poética. Daí, observa-se o emprego recorrente de alguns desses objetos em sua obra, como globo, carros e aviões.

Particularmente considerável é a coleção de tecidos do artista (Figura 9), de que se nota algo familiar. Leonilson cresceu em contato com retalhos de panos no quarto de costura da casa materna e seu pai era comerciante de tecidos. O artista era conhecido entre os amigos por gostar muito de comprar tecidos em feiras e não media esforços para adquirir os que o atraíam. Cabe relacionar a isso os trabalhos com pano e linhas de bordado. Esse gesto, acredita-se, é descrito por Benjamin como “informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo”. (BENJAMIN, 2006).



Figura 9 - **Tecidos da coleção de Leonilson**, (<http://www.itaucultural.org.br/leonilson>).



Figura 10 - **Material de trabalho de Leonilson.**
(<http://www.itaucultural.org.br/leonilson>)

Já Bispo do Rosário, à diferença de Leonilson, procede como alegorista quando se mostra movido pelo desejo de reconstrução do mundo, propondo-se acumular o máximo de coisas, nunca satisfeito com meros fragmentos, como se comporta o colecionador no pensamento de Benjamin. “Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas apresentam apenas verbetes de um dicionário secreto que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes” (BENJAMIN, 2006, p. 245). O autor afirma também que não se pode prever o significado de um objeto pertencente ao universo do alegorista. No entanto – assim como aponta Benjamin e também para este texto – mais que as diferenças entre alegorista e colecionador, cabe notar que “em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador” (*Idem*).

O acesso aos inúmeros documentos que fazem parte dos arquivos de referência pessoal de Leonilson aproxima o mundo do artista. É possível encontrar não só poesia, paixão, tristeza e alegria, mas também ironia, indignação e angústia. A questão em torno desses espaços geradores de tantos sentidos seria: entre todos esses sentidos qual deles de fato pode expressar sua memória? Ainda na perspectiva do pensamento benjaminiano, entende-se que arquivo não é memória. Arquivo é “memória voluntária, é um fichário que fornece um número de ordem ao objeto, atrás do qual ele desaparece” (BENJAMIN, op. cit.). Arquivos estão relacionados à técnica e, memória, à vida. Seria importante entender a relação entre essa “memória voluntária” e a experiência de vida do artista. Cabe, assim, notar as diferenças: os arquivos podem documentar a história de vida do artista mas, em

suas limitações, não trabalham o imaginário do cotidiano, não podem recuperar a experiência para amalgamar arte e vida, aquela construída na fruição que engendra a obra.

Compreender a riqueza de arquivos de Leonilson – ou a forma como foram apresentados, ou ainda, o grau de importância desses arquivos nas exposições – foi fundamental para perceber que o espaço criado em torno do artista tem a capacidade de gerar os sentidos do processo que poderão ser (ou não) transformados em arte.

Muitos artistas utilizam seus processos – coleções, objetos, fotografias, escritos, desenhos – como potências transformadoras. Nesse sentido e retomando a obra “Mirro” – *assemblage* anteriormente citada – é possível aproximar Leonilson do artista mineiro Farnese de Andrade (1926-1996).

Justapondo e criando objetos, o artista mineiro exteriorizou sentimentos em uma obra autobiográfica. Essa narrativa era um exercício que permeava o verídico, a metáfora e o drama. O fato de ter ido morar no Rio de Janeiro em 1950 fez com que Farnese revisse elementos de tradição mineira – oratórios, imagens barrocas, santos de vestir, móveis de roça e fotos de família, entre outros – mas foi no litoral que o artista encontrou imagens que seriam fortemente incorporadas à sua obra – São Cosme e São Damião, São Jorge e o Dragão e São Sebastião, além de destroços encontrados na orla pelo próprio Farnese. Objetos como o oratório, as gavetas e as caixas faziam parte do imaginário mineiro e nunca foram abandonados pelo artista. Adicionam-se a isso os objetos que Farnese de Andrade buscava em antiquários e depósitos de material de demolição. Rodrigo Naves, ao analisar a obra de Farnese, descreve: “Farnese praticamente só recorria a coisas marcadas pelo uso ou pelo tempo. Eram objetos que o contato prolongado com os homens havia coberto de afeto e arredondado as arestas.” (NAVES, 2002, p. 12). O autor menciona que os arranjos e deslocamentos de Farnese convertiam esses objetos em algo extremamente pessoal, pois geravam construções singulares a partir de elementos muito específicos.

Esse encontro mágico entre duas peças e a transformação a que esses objetos se submetem fazem com que Naves trace paralelos entre as obras de Farnese e

Joseph Cornell (1903-1972) – artista americano conhecido pelas *assemblages* em caixas de madeira. Assim, o autor observa:

A obra de Farnese de Andrade em muitos aspectos lembra os trabalhos de Joseph Cornell. Para ambos, a significação precisa ligar-se a cenários mais ou menos estáveis que, pela reiteração, ajude a delinear a poética dos trabalhos. Mas Cornell decididamente se aproxima muito mais do surrealismo. A convivência de seres e imagens estranhas – aparentemente sem nada de comum entre si – produz um efeito de estranhamento intenso. [...] Mais do que choque, seus objetos buscam a criação de uma tênue distância entre os seres (NAVES, 2002, p. 17).

Trata-se dos objetos sem relação *a priori* mas que, postos em conjunto, produzem um sentido intransponível. Um sentido que se dá justamente no intervalo entre os elementos, um sentido em suspenso.

Rosangela Rennó é uma artista que se empenha na “restauração de sentido” pela recuperação de arquivos.¹² Em suas pesquisas a artista se aproxima da condição de que os arquivos por ela recuperados não restauram a memória espontânea. Rennó se dedica a instaurar a condição de arquivo exatamente onde ele escapa, ou seja, onde reside precisamente o “desejo de memória” (MELENDI, 2000). No trabalho de recuperar fotografias do arquivo penal do Museu Penitenciário Paulista a artista se interessa pelos “restos da cultura, nos rastros da memória, naquilo que foi postergado, esquecido ou eliminado na hora de se narrar a história oficial”¹³.

Na ideia de Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise* (1941), menciona-se esse algo metafórico que já estava presente em obras anteriores: o objeto. Duchamp “colocou em perspectiva uma compilação de suas obras, reproduzidas sob a forma de fotografias, tudo formando uma espécie de arquivo portátil ou pequena galeria de seu processo” (FRANCA, 2010. In: Palíndromo Teoria e História da Arte). Trata-se aqui de valores distintos. Deslocando sua obra para um espaço expositivo por ele criado, Duchamp considera que o local da obra de arte pode ser uma caixa, um caderno ou um livro. Acrescentem-se ainda o caráter documental e a preocupação de reunir sua obra e preservá-la.

Leonilson acumulou escritos, poesias, palavras. Os cadernos, diários e agendas

¹² Melendi, Maria Angélica. “Arquivos do mal – mal de arquivo”. In Suplemento Literário n. 66. Belo Horizonte: dez. 2000, p.22-30. In Revista Studium n. 11, 2003. www.iar.studium.unicamp.br. Acesso em: Dezembro/2012.

¹³ *Ibide.*, p. 7.

chamam a atenção no repertório de arquivos do artista. Assim como com Bispo, os objetos encontrados – seus *objet trouvé* – não só fizeram parte de seus arquivos como também foram transformados, dados a outras utilidades e foram capazes de engendrar um novo tempo.

Para Leonilson os arquivos faziam parte de seu processo e algumas vezes esse processo – a experiência do fazer – tinha o mesmo valor que o objeto artístico. “A obra é conseguir fazer” (LEONILSON, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 116) diria ele, para enfatizar que mais importante que a obra é o aprendizado.

3. A INSERÇÃO DO BORDADO

As motivações que levaram Leonilson a introduzir o bordado em seu percurso artístico contam também com outros dois fatores, além do convívio com panos, linhas e agulhas na casa materna. O artista conta que seu primeiro ano primário foi em um colégio de freiras, onde recebia aulas de arte e de bordado. Leonilson fala também de uma exposição sobre o *design* dos Shakers,¹⁴ que visitou em Nova York (1987) e que o influenciou, principalmente pela aptidão do trabalho manual e pela busca dessa comunidade por uma sociedade melhor, produzindo seus próprios tecidos e objetos utilitários.

Marcações em roupas de cama foram operadas pelos Shakers, que bordavam iniciais, emblemas e números nesses tecidos. Essa característica aparece também na obra de Leonilson, explicitando a inclinação do artista em fazer inscrições em seus objetos de uso pessoal e mostrando com isso “um vínculo íntimo entre a existência do sujeito e suas projeções nos objetos” (LAGNADO, 1995, p. 35). Essa era também uma das atividades de Arthur Bispo do Rosário no período em que foi interno de um hospital psiquiátrico. Sem atribuir nenhum valor artístico a suas peças,

¹⁴ Na biblioteca pessoal do artista – que faz parte da instituição Projeto Leonilson – encontra-se um catálogo da exposição *Shaker Design*. O movimento pregava um vida comunitária a partir de uma nova ordem de seres, mais anjos que humanos, cuja vida excluiria a violência, guerra, ambição e miséria.

Bispo do Rosário é autor de uma obra repleta de objetos feitos com linhas e tecidos bordados.

O primeiro contato de Leonilson com a obra de Arthur Bispo deu-se na exposição “Registros de minha passagem pela terra” (1990 – MAC/USP). De fato, esse evento foi determinante para o artista, no que diz respeito a sua produção de panos bordados, que se intensifica no período posterior a essa exposição. Contudo, Leonilson sempre atribuiu ao ambiente familiar – o fato de ter visto a mãe bordar diariamente – a forte influência para a escolha do uso de tecidos e linhas em sua obra.

O bordado, presença marcante no trabalho dos dois artistas, mostra o retorno de uma técnica arcaica numa versão contemporânea. Tanto Bispo quanto Leonilson narravam suas vidas através das linhas. Faziam, cada um à sua maneira, diários: Leonilson, narrando seus afetos e fatos da vida; e Bispo, cumprindo uma função, um dever. Era guiado por seu imaginário.

De origem nordestina, Leonilson e Bispo do Rosário têm de suas cidades a herança do trabalho artesanal.

Japaratuba (SE)¹⁵ – cidade de Arthur Bispo do Rosário – ficou conhecida pelo trabalho de suas bordadeiras e Bispo pode ter herdado essa habilidade pela lembrança de sua terra natal. “Os bordados eram a mais perfeita tradução da cultura de Japaratuba” (HIDALGO, 1996, p. 38).

No caso de Leonilson, como dito anteriormente, percebe-se que o quarto de costura da casa materna foi paradigmático e contribuiu para sua formação. Segundo a irmã do artista, sua mãe – “bordadeira de mão cheia”¹⁶ – considerava os bordados do artista malfeitos e muitas vezes inacabados. A preocupação com o verso do bordado e os acabamentos são heranças de uma tradição artesanal e podem ser entendidos como alguns dos valores que distinguem o seu bordado.

¹⁵ A cidade de Japaratuba era o destino para a comemoração de festas religiosas e grupos folclóricos como a festa do nascimento de Jesus no Dia de Reis. “O climax da balbúrdia religiosa era a coroação do rei e da rainha, obrigatoriamente negros, metidos em vestes cravejadas de bordados e franjas” (HIDALGO, 1996, p. 38)

¹⁶ Ana Lenice. In: “O legado de Leonilson”. Direção: Cacá Vicalvi. São Paulo: Rede SescSenac de Televisão, 2003. DVD.

Em 1988, Leonilson produziu duas obras que se assemelham a alguns estandartes de Bispo. Tomemos como exemplo “Europa” e “Sem título” (Figuras 11 e 12). A primeira é uma cartografia, espécie de mapa que Leonilson faz usando botões, desenho e palavras – escreveu nomes de cidades europeias que conheceu ou desejava conhecer. Observa-se que os botões estão organizados de forma a representar países – Amsterdam, Alemanha, Itália, Espanha, França e Portugal. Os pespontos emolduram o trabalho e há também duas figuras pintadas em tinta acrílica, uma das quais se assemelhando à figura do radar – signo muito encontrado tanto nos desenhos de cadernos como em algumas obras.

Na outra obra “Sem título” é possível continuar fazendo a leitura do espírito cosmopolita do artista. No ano em que realiza o trabalho, 1988, ele viaja para Nova York, Paris, Berlim e Amsterdam. Os botões divididos por cores quentes, frias e escuras remetem às cidades ou às regiões que visitou.

Esses dois trabalhos representam, em alguns aspectos formais, os caminhos que a obra de Leonilson seguia: a ausência da moldura, a interferência direta no suporte, a escolha dos tecidos, o uso de novos materiais, a palavra escrita dentro dos trabalhos e o bordado.

Todos esses elementos farão parte a poética do artista nos anos seguintes. Servirão, sobretudo, para falar de si, pois o que se observa em toda produção artística de Leonilson – não só nos bordados, mas também nos primeiros trabalhos da época da faculdade e até mesmo nas lonas da década de 1980 – é a vontade de representação das coisas do mundo a partir de um entendimento prévio interior.

Bispo bordou textos, palavras e figuras sobre lençóis, cobertores, panos, lonas e todo tipo de material que poderia lhe servir de suporte para cumprir a sua tarefa de registrar e catalogar as coisas do mundo “real” (Figura 13).

Leonilson também descobriu em botões, pedras semipreciosas, linhas e tecidos um novo corpo para sua superfície pictórica.

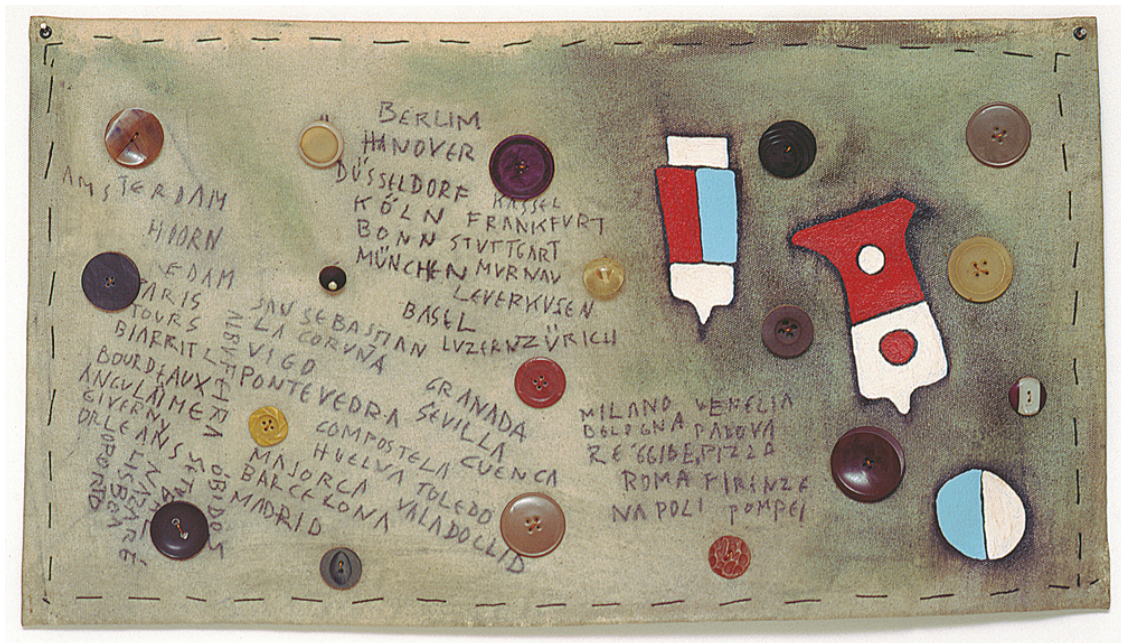


Figura 11 – **Europa**, 1988
tinta acrílica, grafite, bordado e botões sobre lona
36,5 x 65 cm



Figura 13 – **Dicionário de nomes** – letra A, II,
bordado sobre tecido, suporte de papelão e madeira,
sem medidas (DANTAS, 2009, p. 177).



Figura 12 – **sem título**, c. 1988,
bordado e botões sobre veludo
24,5 x 17 cm

3.1 Arte, artesanato e gênero

Arthur Bispo do Rosário produziu estandartes, *assemblages* e vários outros objetos bordados dentro de seu quarto no hospício Colônia Juliano Moreira.¹⁷

Soma cerca de novecentas obras o inventário de Bispo. Entre miniaturas, brinquedos, representações de objetos do cotidiano e ferramentas, entre outros, nota-se um tratamento especial. Serviriam, afinal, para uma nova função – a de representação do mundo.

Escada, chocalho, carrinho de criança, maca e grelha, entre outros itens sem descrição, são alguns dos objetos que seriam recobertos com fios azuis – material retirado das tramas dos tecidos de seu próprio uniforme no hospício. Essa atitude de recobrir o objeto de uma camada especial é o que Marta Dantas (2009) aponta como inserir nos objetos certa “dignidade humana” (DANTAS, 2009, p. 103). Bispo parecia dar um aspecto mágico a seus objetos. Assim descreve Dantas:

Ao representar as coisas do mundo, Bispo criava um mundo novo, cujos poderes estavam em sua mãos e no qual brincava de organizá-las conforme sua vontade; eliminava sua função utilitária transformando-as em objetos ritualísticos (DANTAS, 2009, p.104).

Esses pequenos objetos ganhavam nova vida em contato com uma matéria do mundo “real”. Privados de sua antiga função, renasciam com novas qualidades. Eis um autêntico colecionador (W. Benjamin).

No espaço ocupado por Bispo havia um mundo criado, organizado e sagrado. Os objetos contidos nesse mundo pertenciam ao seu cosmo. Portanto, eram objetos especiais que, no ritual doméstico de Arthur Bispo, eram retirados de sua “opacidade” e transformados em objetos com valores transcendentais. Era como se Bispo os retirasse do mundo profano para inseri-los no mundo sagrado. Eram os “objetos-tabu” contidos de “*mana*”.

¹⁷ Internado na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, de 1939 a 1989, entre idas e vindas. Diagnosticado como doente que apresentava: “delírio, alucinação e alienação mental”, “com o pensamento invadido por ideias de conteúdo místico e de grandeza”. A obra, inspirada por anjos e pela Virgem Maria, seria apresentada ao “Todo-Poderoso no dia do Juízo Final” (HIDALGO, Luciana, 1996).

Rodrigues (1986) reflete sobre os “objetos-tabu”, baseando-se nas afirmações de Émile Durkheim:

Durkheim demonstrou a origem e o caráter sociais do *mana* e erigiu-o como categoria do pensamento coletivo: afinal nos termos durkheimianos, de onde poderia provir a ideia de força? O *mana* é fonte do Sagrado. Tudo que é sagrado tudo que é tabu tem *mana*. Tudo o que se liga essencialmente à vida do grupo, tem *mana* e é sagrado. Tudo que diz respeito ao que é crucial na estrutura social deve ser separado e resguardado. (RODRIGUES, 1986, p. 27).

Os objetos de Bispo faziam parte de um espaço sagrado e de acordo com suas ideias e delírios não deveriam entrar em contato com o profano – o mundo exterior. Continham *mana* porque eram objetos especiais representantes da existência da terra.

À diferença das miniaturas de Bispo, Leonilson não isolava seus objetos bordados. Ao contrário, ainda que o artista afirmasse ser guiado mais por valores particulares que estéticos, seus trabalhos eram apresentados ao espectador. Os bordados feitos a partir de 1991 tinham valor especial para Leonilson. Era como se o artista visse nos bordados algo sagrado. Assim ele os descrevia: “Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece símbolos. Acreditando neles você pode chegar em algum lugar” (LAGNADO, 1995, p. 119).

A definição do trabalho de Arthur Bispo do Rosário como arte e a observação das classificações do próprio Leonilson a respeito de sua ocupação – intitulando-se “outsider” ou curioso¹⁸ – abarcam tanto as relações entre as delimitações que a antiga ideia sobre obra de arte, atribuiu ao que era ou não arte, quanto a relação entre artista e artesão.

Encontra-se no texto de Mário Pedrosa “Arte, necessidade vital”,¹⁹ o desenvolvimento da ideia da arte que não levaria em conta as convenções

¹⁸ “Acho que sou um ‘curioso’. Tenho uma curiosidade quase infantil de descobrir... Eu penso: ‘Será que sou um artista?’ Eu não penso que sou um artista. Um artista é um pessoa que tem outro tipo de dedicação ao trabalho. Minha atenção é voltada para mim mesmo”. (Leonilson, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 127).

¹⁹ “Esse texto faz parte da conferência pronunciada por ocasião do encerramento da exposição de pintura organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros na ABI, em 31 de março de 1947” (Pedrosa, Mário. Forma e Percepção estética: textos Escolhidos II / Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 41).

acadêmicas. Segundo Pedrosa, o artista dito moderno é aquele que descobre as purezas da arte do inconsciente e agora só tem de obedecer “ao ritmo poético, ao ritmo plástico”. Esse artista leva em consideração os mecanismos subjetivos das atividades antes da obra realizada. O autor explana:

Os atos aparentemente sem significação ou importância, que se praticam automaticamente, distrações, gestos inconsequentes, enganos, garatujas, desenhos canhestros deitados no papel sem pensar, tudo tornou-se objeto de interesse e estudo (PEDROSA, 1996, p. 43)

O entendimento de uma “arte pura”, tão evidente em artistas anônimos ou primitivos, resultou na elaboração de um novo conceito de arte. Para expor o rompimento com os preconceitos das convenções do academismo, Pedrosa cita Van Gogh em uma passagem em que ele afirma não querer suas figuras “academicamente corretas”, pois seu desejo era “aprender a fazer tais exatidões, anomalias, remendos e alterações da realidade que daí saíssem mentiras, mas mais verdadeiras que a verdade literal” (VAN GOGH apud PEDROSA, 1996, p. 45).

É possível compreender também o pensamento de Baudelaire sobre a genialidade como “estado de infância” e perceber que a inspiração se identifica com a espontaneidade dos traços. Essa força advém da exploração do inconsciente e confirma as intuições do poeta.

Analisando os desenhos exibidos no Centro Psiquiátrico Nacional, Mário Pedrosa assinala: “Que é arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós?”²⁰

O valor artístico dos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário se aproxima dos de Leonilson, empenhados que estavam na tradução de seus sentimentos por meio de sua obra. Bordar, tecer e superpor tramas e fios eram também uma forma de organização das emoções.

Toma-se aqui a reflexão de Maria Angélica Melendi (2012) sobre as atividades do bordado, como trabalhos que “violam o cânone ocidental e aludem a um tempo passado e doméstico”.²¹ A autora observa que trabalhos como os de Leonilson e

²⁰ Pedrosa, 1996, p. 52.

²¹ Melendi, Maria Angélica. **As obras de um homem infame**. [2012] p. 174-187. Não publicado.

Bispo do Rosário, diferentes dos bordados feitos por moças e freiras, “subvertem o locus da oração e se expandem para fora do *locus* feminino” (Melendi, 2012).

Para traçar paralelos entre as atribuições da arte e o modo como essa ambiguidade prevalece até hoje, discorre-se sobre algumas questões inerentes à desvalorização das artes feitas em suportes têxteis.

Na tradição ocidental e no estudo da história da arte como disciplina, considerava-se artista o indivíduo capaz de atividade artística oriunda de um trabalho intelectual, o que conferia superioridade a esse criador. Tal distinção se pautava pela habilidade técnica proveniente das grandes artes baseadas em pintura, escultura e arquitetura. O foco era elevar as artes ao nível das atividades liberais caracterizadas pela natureza intelectual. A arte deveria ser concebida no cérebro e executada pelas mãos, como fruto da ação mental.

Nesse sentido, cabe acrescentar o valor de culto contido nas obras. “A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto” (BENJAMIN, 1994, p. 171). Com o advento da primeira técnica de reprodução – a fotografia – a arte, como forma de reação a uma crise anunciada, aprofunda-se na doutrina da “arte pela arte” o que resulta numa “teologia negativa da arte, sob forma de uma arte pura, *que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva*” (idem).

Assim, é possível compreender a separação entre “grandes artes” ou “artes puras” e as artes aplicadas – ou modalidades consideradas inferiores, como o artesanato. O termo passou a ser associado a produções coletivas de caráter estritamente manual e seus autores eram vistos como destituídos de capacidades superiores (GOLDSTEIN, 1996 apud SIMIONI, 2010).²²

Ao longo do século XIX o trabalho das mulheres era menos significativo e relacionado diretamente a gêneros como a tapeçaria e os bordados, vistos, por sua vez, sob outro aspecto negativo: eram considerados trabalhos manuais e, portanto, desqualificados. A valorização dos suportes têxteis foi retomada pelo movimento *Art*

²² SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 2, vol.1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasisimioni.html>, Acesso em: 15 jan. 2013.

Nouveau e, de forma mais ampla, pelo *Arts & Crafts*, na Inglaterra, uma tentativa de aproximar o trabalhador do processo de produção dos objetos pelos métodos tradicionais e artesanais. William Morris (1834-1896), o principal líder do movimento, defendia uma arte "feita pelo povo e para o povo". Pretendia que o operário se tornasse artista e pudesse conferir valor estético ao trabalho desqualificado da indústria.²³ O *Arts & Crafts* teve alcance limitado. Ainda que de grande importância para as artes, seus objetos não parecem ter sido aceitos ou elevados universalmente. Assim, não logrou a tão almejada popularização dos seus produtos.

A Bauhaus – a moderna escola de artes e *design* ocidental – era detentora de princípios revolucionários capazes de alterar as relações de gênero. Porém, o que se observou foi outra separação. “Pode concluir-se que a Bauhaus de Weimar dificultou fundamentalmente entrada de mulheres e que quando ela venciam os primeiros obstáculos eram enviadas para tecelagem” (DROSTE, 2004, p. 40).

Pode-se pensar que mesmo dentro da Bauhaus ainda prevalecia certa ambiguidade com relação às obras têxteis. A atividade têxtil era sobretudo uma técnica que precisava ser ensinada. Muitas mulheres autodidatas tiveram dificuldades nesse princípio. Porém, cabe notar outro aspecto com relação a liberdade de ensino empreendida na Bauhaus. O forte crescimento do ateliê de tecelagem juntamente com a falta de conhecimento de algumas técnicas importantes para um aprimoramento na produção, possibilitaram a experimentação²⁴. Inovações estilísticas foram introduzidas nos padrões das tecelagens. A inspiração de tais inovações vinha essencialmente das aulas dadas pelos artistas de Bela artes. A partir de 1921 por meio dos ensinamentos de Paul Klee “aprenderam a utilizar as proporções na graduação de padrões às riscas” (Droste, 1994, p. 73).

Nas primeiras décadas do século XX registram-se algumas incursões nos domínios têxteis buscando fazer deles gêneros autônomos²⁵. Porém percebe-se que essas

²³ Disponível em: <itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=4986> Acesso em: 7 fev. 2013.

²⁴ Magdalena Droste afirma que algumas das alunas mais talentosas adquiriam conhecimento de técnicas específicas fora da Bauhaus por exemplo: “Gunta Stölzl e Benita Koch-Otte, frequentaram um curso de quatro semanas sobre a arte de tingir, na Escola Técnica de arte de Tingir, de Krefeld” (Droste, 1994, p. 73).

²⁵ “Alice Bailly, com seus *tableaux-laines*; do artista italiano Giacomo Balla, com seus vestidos e estampas futuristas [...] da brasileira Regina Gomide Graz, que introduziu o art déco no Brasil por meio de sua almofadas, tapetes e cortinas” (SIMIONI, Op. Cit. 2010).

iniciativas não romperam com as hierarquias, nem se aprofundaram em conceitos e práticas das definições do que é ou não arte.

A reavaliação da arte têxtil no contexto das “grandes artes” é introduzida, de forma a subverter o cânon e não mais aceitar as hierarquias, na década de 1970, com o advento do feminismo.

A artista americana Mirian Shapiro retomou o têxtil em sua obra e propôs a discussão em torno da autoria em objetos artesanais.²⁶ Porém, como sua crítica deu-se num plano mais discursivo que prático, ela não provocou nenhuma mudança estrutural que levasse os museus e galerias à exibição de uma arte anônima ou artesanal.

Mas foi observando a arte feita por mulheres durante os anos 1970 que Shapiro contextualizou melhor os rumos da arte, dita feminista, daquele período. A artista afirma:

Pela primeira vez, muitas mulheres produziram um trabalho com seus próprios corpos nus como tema, explorando-os do seu próprio ponto de vista. O corpo tornou-se o livro: ele poderia ser escrito, pintado, fotografado ritualmente organizado [...] (SHAPIRO, 1989, apud LUCIE-SMITH, 1994, p. 147, tradução nossa).

Lucie-Smith aponta que os trabalhos dessa geração de artistas tendem a se afastar das artes tradicionais e dirigem-se a um contexto narrativo passível de acolher outros significantes como a *performance*, a instalação, o filme e a fotografia. Destacam-se os nomes de Cindy Sherman e Barbara Kruger como representantes desse período, com trabalhos marcados pela confluência de linguagens, como a fotografia e o filme.

Lucie-Smith conclui que a arte feminista do início dos anos de 1970, por intentar a quebra de paradigmas, voltava-se a *performance* e vídeos. Porém, observou-se, com isso, uma desvantagem, por se tratar de mídias nas quais a comunicação com

²⁶ Apresentou o *quilt* – um objeto tradicional da cultura americana – e elaborou uma obra com o intuito de criticar as omissões e os preconceitos da história da arte com relação às atividades ditas femininas. “*Anonymous was a woman*” é como uma “colcha de retalhos” que une várias atividades que carregavam o rótulo de serem trabalhos femininos e domésticos – pequenos bordados, guardanapos e toalhas de mesa unidos por costura e colagens – foram apresentados como objetos artísticos. No título da obra, Shapiro alude também ao processo autoral de cada artista, observando que “o anônimo era uma mulher” a artista lembra que os trabalhos artesanais são anônimos e geralmente femininos (SIMIONI, 2010).

o espectador, nos espaços expositivos dos museus, se dava de uma maneira menos eficiente em termos de apreciação. “A espontaneidade da performance é paga com a efemeridade” (LUCIE-SMITH, 1994, p. 167). O autor observa também que se parte da arte feminista continuava a fazer parte de uma minoria, isso se operava por uma questão de escolha.

Retomando as atividades têxteis – principalmente o bordado – nota-se que apesar de os discursos em torno do gênero terem se transformado, o ato de bordar como prática feminina prevalece socialmente. Tanto que, quando feita por homens, é associado ao estigma da ambiguidade. Sobre essa associação de gêneros, Leonilson observa:

Eu dizia que meus trabalhos eram meios gays, assim, mas não é isso. Acho que eles são ambíguos mesmo. Por exemplo, eu trabalho com a delicadeza, uma costura, um bordado. Leda [Catunda] trabalha com aqueles colchões, aqueles monstros. Isto é uma ambiguidade em relação a ela como mulher. Assim como os bordados revelam minha ambiguidade na minha relação como homem (LAGNADO, 1998, p. 116).

Foi operando exatamente dentro dessa ideia de ambiguidade que Leonilson trabalhou. Todos os seus bordados tinham a característica de serem ambíguos. O artista não se envolveu em possíveis diferenciações entre objeto “artesanal” e objeto artístico. Era evidente a admiração de Leonilson por uma “não-artista”²⁷ como Lygia Clark e por um “artesão”²⁸ como Arthur Bispo do Rosário. Juntamente com Hélio Oiticica, esses artistas utilizaram diferentes meios de expressão em seus trabalhos, que podem ter contribuído para o interesse de Leonilson numa lógica artesanal e no uso de diferentes mídias e suportes.

3.2 Inteligência artesanal

Artistas da década de 1980, como Leonilson, introduziram o bordado em seus trabalhos sob diferentes orientações. Sobre a apropriação de métodos artesanais na arte, Tadeu Chiarelli afirma:

²⁷ Termo usado por Lisette Lagnado para falar de Ligia Clark, que não se considerava artista, e sim uma terapeuta e de “Bispo, que nunca se considerou artista” (LAGNADO, 1995, p. 94).

²⁸ HIDALGO, 1996, p. 127.

[...] esses artistas igualmente estão se apropriando de uma inteligência ou de uma racionalidade que é anterior a eles, e da qual não apenas se apropriam, mas a ela se integram. Suas produções incorporam à arte brasileira contemporânea justamente uma tradição artesanal não-erudita existente no país, uma tradição ainda não extinta, apesar (ou por causa) do processo de industrialização descontínuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas (CHIARELLI, 2002).²⁹

Certamente é uma arte que se mantém viva em várias partes do Brasil, e que em sua forma mais primitiva e sem as ambições de classificação como arte contemporânea, constitui a principal fonte de renda para vários artesãos.

A tradução dessa arte, vinda de um contexto de produção autônoma e divergente dos conceitos da obra de arte tradicional, foi extremamente bem explorada pelos artistas desse período. Leonilson, Mônica Nador e Ana Maria Maiolino, entre outros, parecem ter captado o sentido “aurático” da tradição artesanal. A hipótese no uso desse termo é sobre a possibilidade da utilização, de forma singular, da técnica artesanal, capaz de inserir nos objetos artísticos um sentido de “aura” (BENJAMIN, 1994).

Mônica Nador interessa-se pela autonomia da linha em relação ao objeto que ela tentava captar no desenho. Interessa-se, assim como seus pares, pela inteligência interna de certas técnicas preexistentes, como a tecelagem. Assim, Roberto Pontual descreve seu trabalho: “Essa linha que antes de ser figura é gesto, e antes de nome é matéria. E que tem um impulso próprio na hora em que surge, que a faz seguir em frente com lógica estritamente interna” (PONTUAL, 1985, p. 106).

Em Ana Maria Maiolino é possível ver a “paisagem da memória”.³⁰ O trabalho da mulher é revisto por meio da apropriação afetiva do gesto de modelagem.

Em Leonilson é possível ver elementos da cultura nordestina: a literatura de cordel, o artesanato, as cores vivas, as crenças populares. Assim o artista se expressa sobre a influência nordestina: “Apesar de não ter vivido muito tempo lá, sempre foi uma tradição mantida na casa dos meus pais. Minha mãe ensinava a costurar uma barra...” (LEONILSON, 1992, apud Lagnado, 1995, p. 90).

²⁹ Chiarelli, Tadeu. In: Projeto Leonilson. Disponível em: www.projetoleonilson.com.br. Acesso em: 20 jan. 2013.

³⁰ Chiarelli, Tadeu. In: Projeto Leonilson. Disponível em: www.projetoleonilson.com.br. Acesso em: 20 jan. 2013.

Vale notar que artistas contemporâneos que repetem os procedimentos anônimos ligados a essas tradições muitas vezes não escondem o impulso pela autoria. Ou seja, na maioria das vezes os artistas empregam os procedimentos artesanais para depois (re)criar, ao seu modo, o objeto artístico.

É possível reconhecer – por meio dos pespontos que significam o movimento da água, pelas figuras de traço simples feitas com linhas – os panos bordados de Leonilson. A autoria se sobrepõe aos procedimentos, deixando visível o gesto do artista. O desejo de autoexpressão aplicado em objetos – escolhidos, moldados, cortados ou bordados – parece ser a melhor distinção entre o artista e o artesão. Nas palavras de Chiarelli “(...) esses artistas vêm costurando, bordando, ligando, colocando dobradiças entre a visualidade não-erudita brasileira e algumas das grandes questões da arte internacional das últimas décadas”.³¹

O artista então resgata uma tradição artesanal e a usa no seu projeto artístico. Em outras palavras, o trabalho artístico funda-se no uso dessa tradição artesanal em função de uma ideia ou conceito.

A produção de Leonilson que utiliza o bordado exemplifica esse panorama delineado até agora. Essa técnica permite uma verbalização diferenciada no contexto da arte contemporânea, ou seja, é adequada ao conceito que o artista desejava expressar.

3.3 A palavra bordada

Palavras, figuras, símbolos, a textura dos tecidos, as linhas, as tintas e as telas tinham o mesmo valor para Leonilson. Assim, o desenho, a pintura e o bordado também podiam expressar sua ideia com a mesma intensidade. Com isso é possível compreender que, na obra do artista, “o gesto transcende a convenção do suporte e da técnica” (LAGNADO, 1995, p. 37). A atenção do artista era voltada para o fazer.

³¹ Chiarelli, Tadeu. In: Projeto Leonilson. Disponível em: www.projetoleonilson.com.br. Acesso em: 20 jan. 2013.

Nos três últimos anos de sua produção,³² Leonilson trabalhará com bordado de forma mais intensa, não só pelas limitações impostas pela doença, mas também pela associação dessa técnica a outros valores capazes de instaurar novas formas de expressão em sua poética.

Cabe identificar, nesse momento, seu gosto pelo gestual da técnica e verificar a construção dos elementos bordados nos tecidos. É possível observar que os componentes gráficos da obra de Leonilson evocam as descrições de Paul Klee sobre as “composições espaciais”:

As mais diversas linhas. Manchas. Pontinhos. Planos lisos. Planos pontilhados, riscados. Movimento travado, dividido. Movimento contrário. Entrelaçamento, teia. Traçados de muros, traçados de escamas. Unissonância. Polifonia. Linha que se perde, linha que se intensifica (dinâmica) (KLEE, Paul. 2001, p. 44).

O bordado sugere linhas e com elas Leonilson “desenhou” figuras, números e palavras em tecidos. São gestos que podem ser encontrados nos trabalhos de pintura e desenho. É possível ver a linha interrompida do bordado, por exemplo, no desenho – é o símbolo que o artista usa para a água. Os pespontos de linhas que emolduram vários de seus trabalhos parecem demarcar divisões de sua arte com o mundo.

As linhas contínuas e interrompidas de Leonilson estão presentes também nas suas ilustrações, produzidas durante três anos para a coluna “Talk of the Town” no Jornal Folha de São Paulo, entre março de 1991 e maio de 1993.³³ Mesmo em desenhos destinados a uma narrativa de fatos contidos em crônicas, Leonilson insere sua visão pessoal. Nesses desenhos o artista fará uso de palavras e frases para traduzir a ideia do autor, mas, ao mesmo tempo, consegue delimitar um espaço específico onde reside sua linguagem e o seu ponto de vista.

Sobre tal particularidade nesse trabalho, Ivo Mesquita ressalta que os desenhos parecem “buscar sua autonomia em relação à transitoriedade do noticiário de jornal, fundando um espaço próprio, como revelam as constantes imagens dos pontos

³² O capítulo 4 desta dissertação terá como foco o período final da produção de Leonilson – de 1990 a 1993 –, quando o bordado pode ser analisado sob outras perspectivas.

³³ A coluna passou por vários cadernos da Folha de S. Paulo, “cotidiano”, “São Paulo sp”, “Fim de semana”, “Acontece São Paulo” e “Ilustrada” (MESQUITA, Ivo. Use é lindo, eu garanto. São Paulo: Projeto Leonilson/Cosac & Naify, 2006).

cardeais, ou o emolduramento do espaço com palavras e formas” (MESQUITA, 2006, p. 12).

Assim, Leonilson ilustrava, descrevia ou ironizava os acontecimentos, mantendo ao mesmo tempo a integridade do meio (jornal) e a particularidade de seu ponto de vista. Os elementos recorrentes tanto nos bordados como nos desenhos ficam visíveis na ilustração para o tema “Florais são moda entre desequilibrados” (Figura 14).

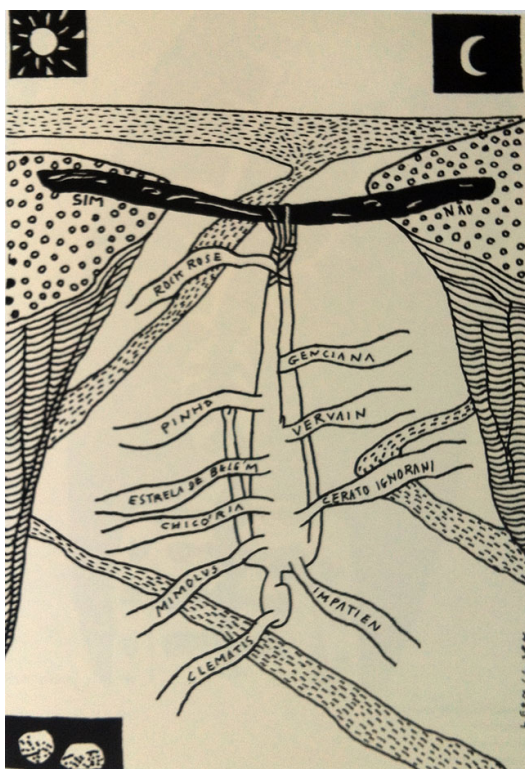


Figura 14. **Florais são moda entre desequilibrados**, 1991.
Tinta preta sobre papel
17,9 x 12,5 cm

A informação textual contida na crônica, sem dúvida, é o ponto de partida para a construção dos elementos da ilustração. Porém, notam-se algumas figuras que fazem parte do repertório do artista e visíveis também em alguns de seus cadernos de anotações. A imagem de uma figura de ponta-cabeça, sua estrutura de traços simples, assim como as ramificações desse corpo com palavras como “genciana”, “pinha”, “chicória” entre outras, assemelha-se a “O deslocado” (Figura 15). Nesse desenho de 1989, verificam-se os mesmos traços e as palavras “hoje”, “certo”, “vontades”, “posse” e “atitudes” transitam desse corpo para os espaços em branco. Aproxima-se também de vários desenhos que datam de 1988, quando o artista cearense alude aos rios e seus afluentes, dotando a palavra de lugar de destaque e

A costura usada para juntar dois tipos de tecido constituía também parte da pesquisa de Leonilson, que se importava com o caimento, a transparência e a textura dos tecidos – elementos que dialogarão fortemente com as linhas, as imagens e as palavras bordadas.

O que se nota nos bordados é o gosto pela experiência do fazer. Uma atividade vagarosa que Leonilson elegeu como técnica por ter aprendido desde pequeno, por influências da família, mas, sobretudo, pela ambiguidade – como se procurou mostrar no capítulo anterior.

Leonilson alude ao ofício da tecelagem na figura mítica de Penélope, que também bordou para adiar ao máximo a aceitação da morte de seu marido Ulisses e retardar o novo casamento.

O trabalho intitulado “O Penélope”³⁶ (Figura 17) dá a ver o gestual do tecido, o caimento, os tons de branco e a costura. Esses elementos contrastam com as pequenas palavras bordadas nas laterais, percebendo-se a radical diminuição na força das palavras em comparação com trabalhos anteriores, cujas inscrições bordadas eram marcadas pela linha preta inserida nos tecidos.

O bordado remete aqui a uma atividade da espera e do adiamento, observando-se que esse é um dos últimos trabalhos do artista. Talvez Leonilson evocasse a espera da morte anunciada, em decorrência da AIDS.

Consta que Leonilson leu o romance “Ulisses” de James Joyce. Sintomaticamente, a figura perturbadora de Penélope aparece em duas obras anteriores. “O Penélope, o recruta, o aranha” (Figura 18), bordado sobre *voile* e lona, constitui-se de um corte de tecido retangular em que se pode ler, além das palavras que nomeiam o trabalho, a frase: “você que espero imenso e não sei quem é”, o número “34” – sua idade – e alguns pontos – lantejoulas – que proporcionam reflexos de luz.

³⁶ Leonilson utiliza, nessa obra e nas outras duas sequenciais, o recurso de silepse de gênero – o artigo masculino diante de nome feminino (Houaiss) – que corrobora com o sentido da ambiguidade nos trabalhos.

Em 1992, o artista cria “O recruta, o aranha e o Penélope” (Figura 19), bordado sobre feltro. Um corte de feltro de tonalidade amarela com linhas pretas bordadas. Encontram-se expressões como: “cheio e vazio”, “crer ou ter”, “você ou eu”.



Figura 17 - **O Penélope**, 1993
bordado sobre *voile*
229 x 80 cm.

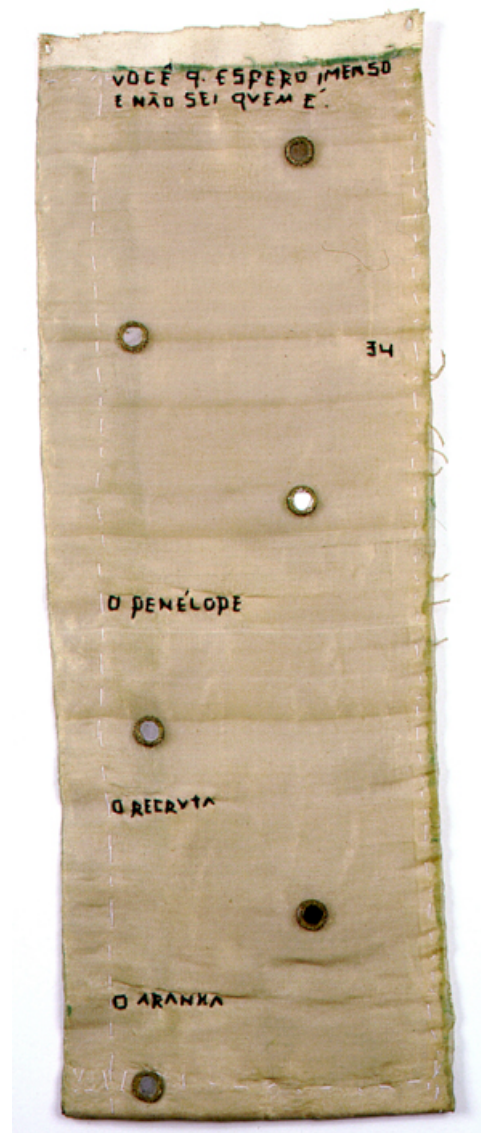


Figura 18 - **O penélope, o recruta, o aranha**, c 1991
bordado e lantejoulas sobre *voile* e lona
50,5 x 18 cm



Figura 19 - **O recruta, o aranha, o Penélope**, 1992
bordado sobre feltro costurado em lona

Uma figura lembra uma escada, outra remete à ponte – imagens do repertório de Leonilson vistas em outros trabalhos – e também há pespontos com linhas pretas que preenchem a parte inferior da obra.

Ainda na perspectiva da simbologia do mito, a palavra “o aranha” evoca também outra tecelã: Aracné,³⁷ pelo ofício do bordado como atividade de espera ou de eternidade. Vale ainda notar que Leonilson, conhecedor da obra “Ulisses”, de James Joyce,³⁸ pode ter aludido aos vários personagens intrigantes dessa trama. Interpretar “Penélope” como “Molly” na obra de Leonilson é exercitar outra análise das obras que, apesar de pertinente, conduziria todo o trabalho a outras narrativas. Retoma-se o foco na palavra bordada como fio condutor das análises aqui empreendidas.

Observa-se que as expressões inseridas por Leonilson não obedecem necessariamente às funções formais da linguagem: sujeito, predicado e tempo verbal. O uso da palavra escrita era elemento essencial para expressar sentimentos.

³⁷ Conta a lenda que Aracne um dia atreveu-se a desafiar Atena – identificada como a deusa da sabedoria, das artes e patrona das principais atividades femininas como bordar, fiar e tecer – bordando os amores escandalosos dos deuses. Atena aplicou um castigo à jovem tecelã, transformando-a em aranha para fiar e tecer por toda a eternidade (VARELA, Diana. “Decir-ordenar-construir = hilar-urdir-tejer”. In Santaella, Lucia. *Caos e ordem: mídia, cultura e sociedade*. São Paulo: FACE/EDUC, 1999. (com I. A. Machado).

³⁸ Roberto Pontual, em seu texto “Explode Geração” (PONTUAL, 1985, p. 73), afirma que o romance de James Joyce, por sua vez, é uma paródia à obra de Homero – A Odisseia. O romance gira em torno dos personagens Stephen Dedalus (Telêmaco) e o casal Leopold Bloom (Ulisses) e Molly (Penélope).

Observam-se, em outras obras, desde palavras isoladas, como “José”, “mentiroso”, “traidor” e “Ninguém” até frases inteiras bordadas que se completam, ora com alguma imagem, ora sem nenhuma. Palavras que transcendem os significados quando aplicadas em tecidos e objetos. Palavras feitas com linhas, bordadas, ou seja, palavras como elementos plásticos.

Nessa perspectiva, talvez seja possível dizer sobre a “pulsão cursiva” categoria que Melendi (2012) empregou para refletir sobre a arte textual que se legitima nos anos de 1960 e 1970 e se desenvolve também na arte conceitual e na pintura das décadas de 1980 e 1990. O que se propõe são diferentes leituras da obra de arte. A autora observa que:

[...] a escrita invade os espaços da visualidade e nos obriga a modificar nosso comportamento ante a arte: ler, no lugar de olhar. De alguma maneira, a pulsão cursiva provém de um interstício entre desenhar e escrever e se relaciona com o projeto pós-moderno da sociedade textual (MELENDI, 2012, não publicado).

A escrita na obra de arte se dirige a leitura literal, faz com que o trabalho seja “lido e relido como uma carta de amor, lido nas entrelinhas e nas entre-imagens. Lido também na sua ilegibilidade” (MELENDI, 2012).

Essa poética reitera correspondências com Arthur Bispo do Rosário, que em vários trabalhos bordou textos inteiros sem a preocupação com entendimento que não fosse o seu próprio. Observa-se que, se Leonilson dispunha-se a fazer um trabalho de verdades não explícitas, também se dava a conhecer no contexto geral de sua obra, muito próximo a um diário a ser lido página por página. As palavras eram recursos para metáforas.

Emprega-se aqui o que Burrowes (1999) diz sobre a palavra na obra de Bispo: “Aberta, rachada, liberta, a palavra pode evocar outros mundos, outras dimensões, outras densidades” (Burrowes, 1999, p. 78).

Potencializar o uso da palavra escrita é o que Leonilson faz ao inserir no objeto artístico textos e figuras bordadas. Não é possível somente ler as palavras aplicadas sem tentar inserir significados que as transcendem dentro dos conjuntos de elementos apresentados pela obra.

Um bordado que evidencia a importância suprema da palavra é “José” (Figura 20). O trabalho é composto de um tecido transparente esticado no chassi. O tecido, normalmente utilizado como elemento expressivo, nesse momento assume papel de sustentação pela força da palavra, um suporte que se omite da primeira leitura, dando espaço à importância do texto na obra.

A palavra “José” é a imagem conceitual do artista, em que parte textual assume o poder da imagem uma vez que se trata no nome do artista. As letras que compõem o nome assumem toda a direção conceitual da obra, remetendo à ideia do “eu” como autorretrato figurado por uma palavra.

A transparência do tecido, a revelar a fluidez conceitual da obra, é a tênue divisão entre razão e emoção, o formal e o informal, matéria e espírito. Ver através significa fazer outras leituras da obra. Transparentes são também os véus que velam e revelam, protegem e expõem. Dito de outra maneira, instaura-se uma proteção, um limite social.

Outro elemento específico do trabalho é o retorno do chassi. Sua função primária é esticar o tecido, deixá-lo sem dobras, reto. Em “José”, o chassi tensiona o tecido de tal forma que as marcas lembram água e também um espelho, espelho d’água, o que se assemelha de novo à figura do artista.

“José” ilustra a ascensão da palavra na obra. Porém é preciso ressaltar que as operações de Leonilson no uso da palavra não as revelam somente no sentido literal. Para uma análise mais rica, é importante perceber o uso de duas linguagens – a visual e a verbal – no intuito de entender como o artista se exprime em ambas.

Ler a obra de Leonilson a fim de retirar da palavra um conteúdo que transcenda o literal parece tarefa mais bem sucedida. Nessa ordem de ideias, cabe assinalar as ideias de Magritte, notadas por Foucault sobre imagens e palavras:

Pode-se criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignoradas na vida cotidiana. [...] Às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição (Magritte apud Foucault, 1988, p. 50).

Leonilson parecia estar ciente de que a escrita abria sua obra para várias interpretações, o artista se valia desse recurso fazendo com que muitas vezes a

palavra tivesse uma força maior que a imagem. “Um trabalho feito com palavras abre o leque para centenas interpretações” (LEONILSON 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 100).

A tentativa de leitura da obra de Leonilson se constrói nos desdobramentos entre imagem e palavra. Porém, cabe destacar ainda outro elemento da obra: o significado das palavras. Propõe-se “ler” Leonilson em sua dimensão poética. Afirmar Heidegger:

O poema tece imagens poéticas mesmo quando parece descrever alguma coisa. Poetizando, o poeta imagina algo que poderia existir realmente. Ao poetizar, o poema representa numa imagem o que imaginou. É a imaginação poética que se exprime na fala do poema (Heidegger, 2003, p. 14).

A plasticidade na linguagem verbal diria respeito ao entendimento das palavras para além de sua visualidade. Tratando-se da palavra bordada, os significados e sentidos, além de visuais, são também elementos plásticos.

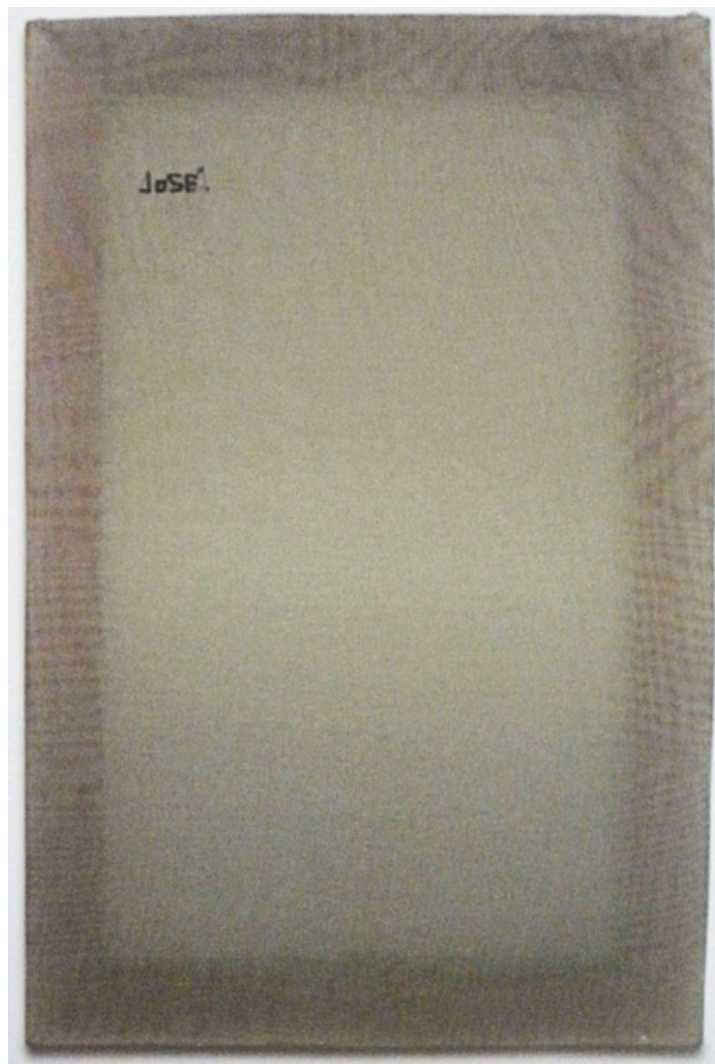


Figura 20 - **José**. c 1991
bordado sobre *voile*
60 x 40 cm

4. UMA INSERÇÃO SINGULAR NA GERAÇÃO 80

A obra de José Leonilson é marcada pelo registro íntimo e pela subjetividade que se materializa por meio do uso de diferentes suportes. Já na década de 1980 – período em que participou ativamente de exposições relevantes como, por exemplo, da famosa “Como Vai Você, Geração 80?” – o artista demonstrava, na busca de uma temática própria, a predileção pela liberdade e diversidade de suportes no fazer arte. Transitando entre pintura, desenho, instalação e o que se conhece pelo termo de bordados, Leonilson escolhia o meio de representação que melhor pudesse expressar a ideia.

A aproximação com artistas da mesma geração e a própria euforia do momento na arte brasileira foram fatores que impulsionaram o artista a produzir uma obra que, apesar de manter alguns elementos que a distinguiam daquele período, se apropriou de características marcantes da conhecida Geração 80. Para esta pesquisa é importante apontar que, nessa década referencial, a obra de Leonilson não se traduz exatamente pelas características geralmente atribuídas à já referida Geração 80. O tão falado “retorno à pintura”³⁹ seria insuficiente para dizer de um artista que reflete desde o início o empenho em demonstrar seus afetos, ou seja, desde seu percurso inicial constrói um arcabouço de elementos para materializar sua subjetividade. Sabe-se que Leonilson também não focou seu trabalho no anacronismo empreendido por vários artistas daquela década, direcionados ao resgate de determinadas tradições contidas na historicidade da arte.

Contudo, a importância de Paul Klee para a formação de Leonilson deve se notada. Como mencionado no capítulo anterior, alguns elementos estruturais – como o movimentos da linhas – demonstram que o artista estava atendo às composições de

³⁹ Críticos da Geração 80 – como, por exemplo, Fernando Cocchiarale, Frederico Moraes, Marcus de Lontra Costa e Roberto Pontual – foram enfáticos ao falar do resgate do prazer de pintar. Muitos artistas compreenderam esse período como a retomada pura e simples de imagens ou, como na Transvanguarda italiana, como imagens que resultariam hedonisticamente do exercício do prazer de pintar, sem levar em consideração a necessária reflexão de qualquer poética.

Klee.⁴⁰ E nesse eixo – sobre a formação do artista – cabe falar também do interesse de Leonilson pela produção de Antonio Dias. Percebe-se que alguns elementos usados na década de 80 já faziam parte do repertório de Dias, que vinha de uma geração anterior.

É assim que Paulo Sérgio Duarte, ao falar da obra de Antonio Dias, da década de 1970, anuncia algo que ecoa na poética de Leonilson. O crítico aponta que Antonio Dias, “ainda que mantendo seu centro na reflexão sobre a prática pictórica e seus limites no mundo contemporâneo, se estende explorando diversos suportes e *media*, como o filme, o disco, as instalações e a performance.”⁴¹

É aí que observamos uma inter-relação com o trabalho de Leonilson: a variação do suporte foi uma atitude empreendida por ele desde o início de sua produção artística. Dado o viés de aproximação entre os dois artistas, destaca-se outra observação do crítico: “os trabalhos de Dias alcançam diversos momentos de riqueza plástica através de uma poética capaz de coordenar uma arquitetura rigorosa e despida de ornamentos com uma gratificante manifestação de cor associada a títulos/textos integrados na tela”.⁴² Daí, ao observar os trabalhos de Leonilson, já no início da década de 1980, se o uso da palavra como recurso conceitual e imagético é uma força expressiva, cabe também apontar para a natureza praticamente inventada do ornamento e da extensão da cor (uma situação quase oposta ao que acontece com Dias), como elementos de um desejo que se instalam em definitivo e inscrevem a marca do artista.

Guardamos aqui o recurso conceitual, dessa proposta de Antonio Dias de submeter a matéria à “arquitetura do conceito” (BASBAUM, 2001, p. 89).

Leonilson parece ter absorvido o suficiente para aderir à geração que o evidenciou, mas filtrando o fluxo com uma espécie de respiração interna de sua relação com a arte, e que suas vivências tornavam possível. O exercício do prazer de pintar sem

⁴⁰ Paul Klee foi a referência de Leonilson dentro da tradição da história da arte. O interesse era pelo modo de constituição das superfícies e também pelas palavras e frases acolhidas na pintura de Klee. Na instituição que abriga parte do acervo do artista (chamado de Projeto Leonilson), é possível encontrar livros e estudos que atestam o interesse de Leonilson por artistas modernos e contemporâneos.

⁴¹ DUARTE, Paulo. “Antonio Dias”. In BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 90.

⁴² Op. cit., p. 90

passar pela orientação que permeia o ofício do manuseio da arte, assim como as modulações frequentes de sua obra numa resposta direta ao indizível prazer de pintar, compõe uma relação que se encontra na atitude de alguns artistas daquela época. Entretanto, assim como outros artistas da mesma geração, Leonilson atuou nesse período preocupado com um gesto gráfico que pudesse expressar um registro íntimo – gesto que caracterizará quase toda a sua produção e que é encontrado principalmente nos bordados que permeiam seu trabalho dos anos seguintes.

Muito dessa atitude do artista pode ser observado com o respaldo de uma atuação da crítica de arte, como o faz exemplarmente Achille Bonito Oliva. Esse crítico foi um dos responsáveis pela criação e divulgação da tendência italiana, a Transvanguarda. Apesar de muitos conceitos gerados por essa tendência estarem relacionados à questão da pintura dos anos 80, e de uma forma muito generalizada, buscam-se aqui alguns aspectos do pensamento de Bonito Oliva, de certo modo aplicáveis ao trabalho de Leonilson.

O primeiro deles relaciona-se ao que Bonito Oliva entende como “harmonia da arte com motivos individuais”. Fala-se sobre um momento da arte voltado para as emoções intensas do indivíduo e que isso se dá dentro de um contexto de “crise cultural do modelo ideológico”.⁴³ Outro ponto a ser notado é com relação ao modo como o artista dos anos 80 trabalhou essa interioridade – sem deixar de absorver outras tendências históricas como o Dada, o Surrealismo e o Expressionismo – situando seu impulso criativo no presente.

Basbaum (2001), interpretando os textos de Bonito Oliva, reflete que o artista dos anos 80 se diferencia dos artistas experimentais da década de 1960 restringindo “deliberadamente seu espaço de atuação ao espaço simbólico da tela” (BASBAUM, 2001, p. 301). Entende-se com isso que há um novo diálogo entre a pintura e o ambiente, e sobre isso Basbaum diz:

A sensibilidade do pintor nos anos 80 aproxima-se, então, da ampliação de campo que a prática experimental dos anos 1960 provocou no domínio da arte, situando-se distante da sensibilidade do típico pintor construtor de

⁴³ Essa crise cultural consiste basicamente em se opor à pesquisa das artes feita pelas vanguardas históricas, ou seja, se opor à ideia de que a evolução ocorra mais pela mudança do coletivo do que pelo indivíduo. (OLIVA apud BASBAUM, 2001, p. 300)

formas da vanguarda moderna, estando mais afinada com a sensibilidade expandida, plurissensorial. (BASBAUM, 2001, p. 301).

Cabe notar que artistas da década de 80 como Leonilson, Ciro Cozzolino, Sérgio Romagnolo e Franciso Cunha – para citar alguns mais próximos de Leonilson – parecem ter se empenhado tanto no sentido de perceber essa “plurissensorialidade” da arte da década de 60 como de reter a natureza da presença de princípios da arte conceitual. Daí criarem um movimento tão polêmico e desafiador de novos questionamentos. Dito de outra forma, não se voltaram para questões acerca da natureza da arte, e sim para relações com a pintura, explorando a superfície – na liberação dos chassis, por exemplo – e entendendo as modalidades artísticas como um meio, como “recursos empregados para alcançar um objetivo, [a pintura] à disposição das necessidades expressivas do artista” (BASBAUM, 2001, p. 307).

Outra reflexão importante para entender como Leonilson se construiu nesse período concerne à “temporalidade não corporal” entendida também como contemplativa, e que para Basbaum teria o sentido de impor ao espectador

um olhar interno à obra, isto é, uma exigência de se posicionar ‘dentro’ da superfície pictórica para a fruição dessa superfície, sob a regência de seu parâmetros estruturais: era preciso ‘tornar-se uma forma’ entre as formas da tela [...]. (BASBAUM, 2001, p. 307)

Esse olhar interno à obra parece ser fundamental para refletir sobre a produção de Leonilson e outros artistas da década de 80 que se empenharam na construção de uma pintura que pudesse ser autônoma, independentemente de suporte, chassis e moldura, que apenas representavam condições físicas voltadas para sua essência expressiva – cor, matéria e conceito. Entende-se que a pintura se despia dos elementos clássicos que a constroem.

Segundo Roberto Pontual (1985), nas grandes ou pequenas superfícies de tela de Leonilson encontravam-se dois tipos de formas, as de arranjos geométricos e econômicas no traço e as que eram maciças, imponentes que remetiam a “coisas” que poderiam ser nomeadas – como a forma do coração, o leito dos rios, a as cabeças. Nas palavras de Pontual: “No primeiro time, jogavam as formas e a cor; no segundo, o personagem, com seu nome ou seu apelido e a sua história prontos a sair por todos os poros” (PONTUAL, 1985, p. 71).

4.1 Pintura, gesto próprio do artista

Percebe-se que o artista se manteve fiel a alguns elementos em toda a sua obra,⁴⁴ porém, era no modo de constituição das superfícies que Leonilson empreendia mudanças expressivas no trabalho permitindo assim a expansão de sua obra no espaço.

Esse modelo da obra de arte como novo conceito de ambientalidade⁴⁵ pode ser visto em “O pescador de palavras” (figura 21). Nesse trabalho Leonilson inaugura a percepção de uma natureza inatingível e, ao avistar palavras no oceano, descobre uma temática de linguagem própria. O artista articula então o que seria a matriz geradora do novo fato pictórico que emerge na década de 80, “a estruturação em termos metafóricos da superfície” (BASBAUM, 2001, p. 300), ou seja, voltar o olhar para dentro da superfície pictórica. Ao absorver essa tendência, Leonilson desenvolve em “O pescador de palavras” uma temática inserindo palavras na superfície, recurso que se repetirá na maioria de seus trabalhos.

Sem dúvida, a obra de Leonilson passa pela adesão do rótulo de integrar a Geração 80. Críticos como Frederico Morais, Roberto Pontual e Marcus Lontra foram autores de textos que compuseram catálogos das principais exposições daquele período⁴⁶ e apesar de esses autores comparecerem com trabalhos sensíveis à nova pintura, percebe-se também um compromisso mais institucional a partir de um conceito de pintura mais amplo e genérico. Contudo, é possível observar nas palavras de Frederico Morais algumas afirmações esclarecedoras e aplicáveis ao trabalho de artistas como Leonilson. Sobre as obras de arte da Geração 80, ele diz:

⁴⁴ As figuras que Leonilson representa até meados da década de 80 aparecem com a marca de sua ilustração e desenvolvem temas que serão repetidos em toda a sua obra – palavras, números, ponte, farol, coração – e podem ser vistos tanto nas pinturas quanto nos bordados.

⁴⁵ Que seria a modificação do modo de ação do objeto artístico de uma postura passiva para um “posicionamento ativo, de interferência ambiental” (BASBAUM, 2001, p. 300).

⁴⁶ Frederico Morais escreve para “Entre a mancha e a figura”, “3x4 grandes formatos”, “Brasil pintura” e “Como Vai Você, Geração 80?” Roberto Pontual aparece com texto em “3x4 grandes formatos” e é autor do livro *Explode coração* durante a exposição no Parque Lage. Marcus Lontra escreve para “À flor da pele” e “Arte no Espaço”, e é um dos curadores de “Como Vai Você, Geração 80?” (BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 308)

Por mais aberta que seja a obra de arte, ela configura um universo próprio e o artista, portanto, deve falar de coisas que lhe são próprias, específicas. Da mesma maneira, quanto mais individualizada é sua obra, isto é, fruto de uma experiência vital, mais comunicativa ela será. (BASBAUM, 2001, p. 225).

A figura isolada que se encontra em “O Pescador de Palavras” diz de uma atitude de expressar o universo próprio de Leonilson. Ao representar um ser que pesca palavras – “brücke” (ponte), “haus” (casa) e Rababa (sem tradução) – estaria ele em busca de algo que o tire do isolamento? Talvez nessa pintura de 1986 já estejam inseridas as vontades e desejos que o artista buscará expressar constantemente nas produções seguintes e nessa lona, bem demarcada, é que o artista inicia essa busca.



Figura 21 - **O pescador de palavras**, 1986,
acrílica sobre lona
105 x 95 cm.

O gesto direto, imediato, que não permite consertos, é a atitude empregada por Leonilson na superfície das lonas na década de 80. Importa notar que Leonilson deixava fluir seu traço de desenho na pintura e posteriormente é possível ver o desenho também nos bordados. Para um relato mais específico de peculiaridades da geração de Leonilson, mencionamos, e não por acaso, Jorge Guinle, um dos principais articuladores da pintura no Brasil na década de 80. Sua obra reflete a preocupação com os aspectos teóricos e estruturais da nova pintura. É importante destacar algumas de suas afirmações, considerando que o artista trabalhava na junção entre o prático e o teórico, o que se reflete, por exemplo, em seu olhar contemporâneo para o desenho. Sob esse ângulo, Basbaum diz:

Imagens pescadas no dia a dia do *mass media* seriam trabalhadas na superfície da tela gerando um conflito entre a “pele experimentada” (o saber pictórico) e a banalidade das imagens públicas do *mass media*. Dessa forma, a nova pintura se caracterizaria por representar “dois tempos culturais”, sendo o “conflito entre desenho-pintura um dos traços marcantes da pintura da década de 80”. (BASBAUM, 2001, p. 316)

Entende-se por esse conflito desenho-pintura-cor algo como a diferença entre o “saber do pintor” e a banalidade de algumas imagens públicas. Diferenças culturais ou diferenças de estilos. Dito isso, outro meio, o bordado – linhas e tecidos – inaugura um novo “corpo pictórico para as superfícies de Leonilson. Sobre a lona ou o *voile*, a linha (alinhavo) se confunde com o traço do desenho e características do bordado – pontilhados e pontos – aparecem também nos desenhos e nas pinturas de fins da década de 1980.

4.2 Gesto da pintura, gesto do bordado

Nas obras que datam do final da década de 1980 e início dos anos 1990, algumas imagens simbólicas começam a fazer parte de seu repertório – águas, rios, pedras, ampulheta, globo, fogo, cabeças etc. – entre elas acentua-se a do coração, motivo dominante e recorrente: “Talvez mais que o corpo, o coração seja o motivo dominante da obra” (PEDROSA, apud Lagnado, 1995, p. 21). O coração fala da materialidade do corpo. Sem ele a matéria não sobrevive. Ele transita entre a

materialidade do corpo e sua projeção no plano cultural, implícito na sua condição simbólica, que agrupa emoções em planos pertinentes ao conteúdo explorado na esfera de paixão, desejo, entrega e romance. Ou seja, reúne condições emocionais inerentes ao ser. Podemos classificar claramente duas vertentes dentro dessa situação: uma que configura condições materiais referentes ao tema e outra com referência no plano emocional.

Ao conhecer o ateliê do artista Pontual compreendeu a disposição das formas dos objetos na pintura do artista. Observou que os objetos dispostos no ateliê tinham a qualidade de fragmentos que os tornava “instáveis, precários, vizinhos do voo ou da queda, jamais inteiros e paralisados (...) toda matéria vibra ali em estado de arte, porque preenchida de vida” (Pontual, 1983, p. 74-75). Nesse sentido é possível entender também como o espaço pictórico do artista não se separa de seu espaço privado. “O fragmento tem tanta força, tanta irradiação, que qualquer discurso linear sobre ele termina sendo impossível” (Pontual, *idem*).

Roberto Pontual anuncia alguns direcionamentos de leitura da obra de Leonilson que foram também apontados no capítulo anterior quando tratava-se de ler as palavras bordadas. O que se pretende reafirmar é que a vontade de Leonilson, no uso de materiais tão diversos, era de representar fragmentos de sua própria história.

Voltando o olhar, por exemplo, para os bordados, uma expressão não usual no meio artístico – pelo menos da forma em que Leonilson o insere em sua obra –, observa-se uma flexibilidade livre de olhares formais diante das técnicas e da expressão artística, facultando o mergulho direto nas questões sentimentais.

Importa notar nesses trabalhos o quanto de atitude do bordado existe na pintura e perceber como o artista trabalha a superfície: a tela como tecido, e a pintura virando linha da mesma maneira que a linha muitas vezes é também desenho. O tratamento do conceito da pintura é o mesmo do bordado, e alguns elementos como as palavras e os pontilhados, bem como algumas figuras como o peixe, recorrente na obra do artista, são conduzidos da mesma maneira tanto na pintura quanto no bordado. Dito isso, considera-se importante para este capítulo desenvolver uma reflexão em torno dos temas que Leonilson elegeu.

É notória a força do coração como símbolo e significado dentro da obra do artista. Quando não representado simbolicamente, aparece como conceito. Nesse sentido podem-se observar, como ponto de partida, duas obras: “Voilà mon coeur” (figura 22) e “Leo não consegue mudar o mundo” (figura 25). Duas obras, um conceito. Em uma, o símbolo do coração; na outra, o conceito.



Figura 22 - ***Voilà mon coeur***, c 1989,
bordado e cristais sobre feltro
22 x 30 cm

E se o caráter ambíguo, presente no trabalho de Leonilson, remete também à liberdade de significados, é possível se aprofundar em algumas interpretações. Em “Voilà mon coeur”, chamam a atenção três elementos principais: o cristal, as linhas (pontilhados em azul-claro) e os três ilhoses na parte de cima da obra. Se pelo título da obra tomamos consciência de que o trabalho quer representar o coração do

artista – “aqui está meu coração” –, é nos materiais que fica implícito o conceito. A obra tem o formato quadrado, ou seja, não é um coração que busca estereótipos. O que está dentro desse retângulo manifesta a verdade do coração. Os cristais distribuídos sem ordenação aparente traduzem uma ambiguidade, apesar de límpidos e transparentes são também pontiagudos e não perdem sua possibilidade de ferir. Os pontilhados em azul-claro, compondo os espaços em volta dos cristais, seriam essas linhas, cortes neste coração? O dourado, além de imprimir nobreza, traça um caráter espiritual dentro da obra. Os três furos tanto permitem a fixação da obra na parede quanto demonstram equilíbrio na composição.

O bordado, cristais sobre feltro colado em lona dourada, tem um nome: “Voilà mon coeur” e tem um verso (Figura 23) sobre o qual evidencia-se os pespontos feitos para compor a obra na parte da frente, ou estariam sendo construídos propositalmente e paralelamente frente e verso? O que se nota é que o autor deu continuidade à obra, escreveu novamente: “Voilà mon coeur” e “il vous appartient” (sic) – pertence à você. Leonilson envia (por correio) a obra ao crítico Adriano Pedrosa e deixa exposta mais uma vez a ambiguidade em forma de obra, autor e coração.

“Voilà mon coeur” tem dois lados. Assim Pedrosa analisa:

“pequeno objeto de cristal e ouro, frágil e precioso, o espectador pode mesmo estilhaçá-lo, e aí residem os perigos do expor-se ao público. Aqui, o irracional espírito amoroso persiste e, ainda que por detrás de finos ardis, termina por se entregar” (PEDROSA, 1995, apud Lagnado, 1995, p. 22).

O que se pretende evidenciar é que a obra de Leonilson, em fins da década de 1980, dá a ver a forma como o artista se revelava quase sempre por vias diversas, numa exposição sem entrega. O empenho de Leonilson está em falar de si, toda sua obra é uma questão pessoal⁴⁷.

⁴⁷ Em 1992 Leonilson afirma: “meu trabalho é uma questão pessoal” (LEONILSON, apud Lagnado, 1995, p. 130).

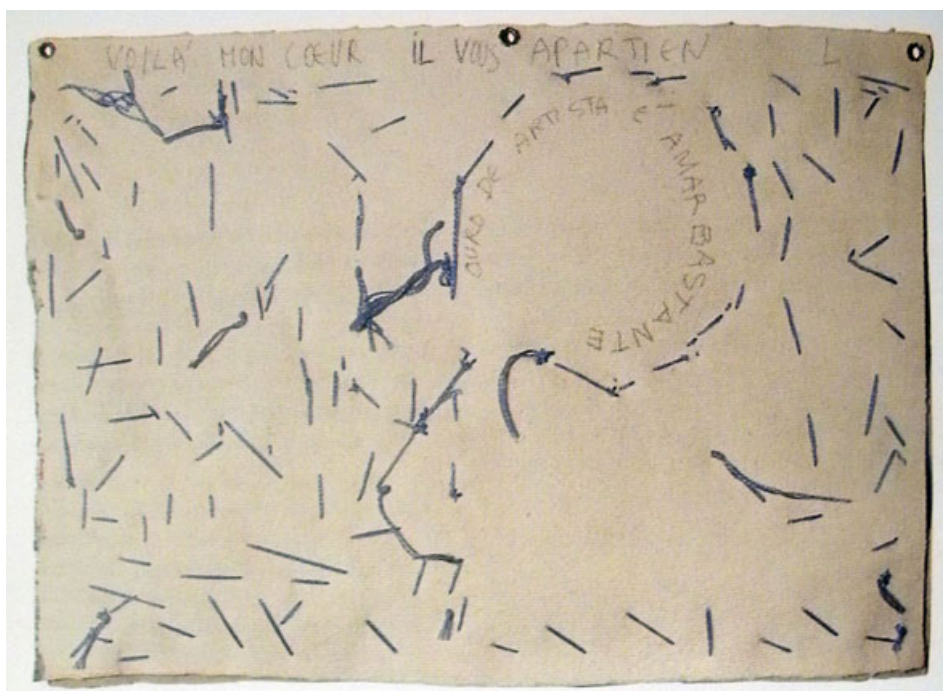


Figura 23 - ***Voilà mon coeur***, c 1989 (verso) bordado e cristais sobre feltro, 22 x 30 cm (LAGNADO, 1995, p. 18)

Sentido semelhante observamos na pintura “Leo não consegue mudar o mundo” (Figura 24). Tecido sem as amarras do chassi, revela na obra a condição de pano, como no bordado, suas imagens são construídas com traços simples, sem detalhes e o uso da palavra como elemento plástico é destacado pelo contraste da tarja branca. A palavra sem preocupação com a caligrafia tradicional apresenta o mesmo despojamento visual encontrado no bordado para materialização do conceito. Sobre a materialização do conceito, Leonilson diz em entrevista à TV Cultura que “o conceito era materializado independente do suporte”.⁴⁸ Ou seja, para o artista os meios eram empregados em função primordialmente do conceito – aqui relacionados ao coração, sendo importante ressaltar mais uma vez que essa atitude foi empreendida por muitos artistas da década de 80 e talvez tenha sido a adesão maior de Leonilson ao rótulo de Geração 80.

Na pintura “Leo não consegue mudar o mundo”, Leonilson inscreve as palavras “abismo”, “luzes”, “inconformado” e “solitário”, além do título “Leo não consegue mudar o mundo”. Todas parecem ser metáforas de artérias e veias que saem do coração, representado com a respectiva figura. Todas essas palavras possuem uma força individual e foram usadas em outros trabalhos do artista. São metáforas para

⁴⁸ Entrevista para Metrôpolis, São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 10 de out. 1989.

falar de conceitos, pois como é possível notar nesta pintura Leonilson não via diferença entre os elementos textuais e os imagéticos.

Seria oportuno citar Foucault: “Foi suficiente ao desenho mais correto uma inscrição como ‘Isso não é um cachimbo’, para que logo a figura esteja obrigada a sair de si própria(...)”.⁴⁹ As letras desenhadas por Leonilson em “Leo não consegue mudar o mundo” – “abismo”, “luzes”, “inconformado” e “solitário” – são palavras ambíguas que não remetem a um só significado, possibilitando entender que, além de essas palavras revelarem a impotência do artista diante do mundo, fazem com que o conceito da obra seja materializado fora dela. No texto “A palavra bordada” desta dissertação, procurou-se esboçar o valor da palavra na obra e como ela se revela observando que seus significados são também elementos a serem considerados na obra e portanto são também plásticos assim como os elementos visuais.

Na primeira obra (“Voilà mon coeur”), em nenhum momento é apresentada a figura de um coração, seja estereotipada ou naturalista, e a referência ao coração encontra-se apenas no título da obra. Já na segunda (“Leo não consegue mudar o mundo”), o coração se materializa na figura. Dentro das duas situações o coração não existe: na primeira, se apresenta como conceito estimulado pelo título; e na segunda, como observaria Foucault, visualiza-se a representação de um coração.

Dado o exemplo das duas obras citadas, cabe apontar as especificidades entre o bordado e pintura. No bordado, a obra apresenta o tecido exposto, o tecido que cobre o corpo, um símbolo de exposição. Na pintura, o tecido é coberto com tinta, é um suporte, superfície para gerar conceitos. É possível fazer um confronto entre carne/espírito, matéria/conceito. Confronto que será interessante aprofundar no capítulo seguinte desta dissertação.

É preciso estar consciente de que diante de uma obra tão intensa sempre relacionada à existência do artista não é possível construir um só pensamento, ou uma só interpretação, principalmente quando se trata de um artista que deixou uma obra com vasto território a ser explorado pelo espectador. E tanto deixou nas mãos

⁴⁹ Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 48.

desse espectador que as pistas semeadas pelo artista são insuficientes para afirmar suas verdadeiras intenções. “Apesar de toda ciência e de todo esforço, o artista permanecerá insondável em suas razões”.⁵⁰ Essa afirmação de Ivo Mesquita se coloca diante da grande possibilidades de leitura que a obra do artista apresenta.

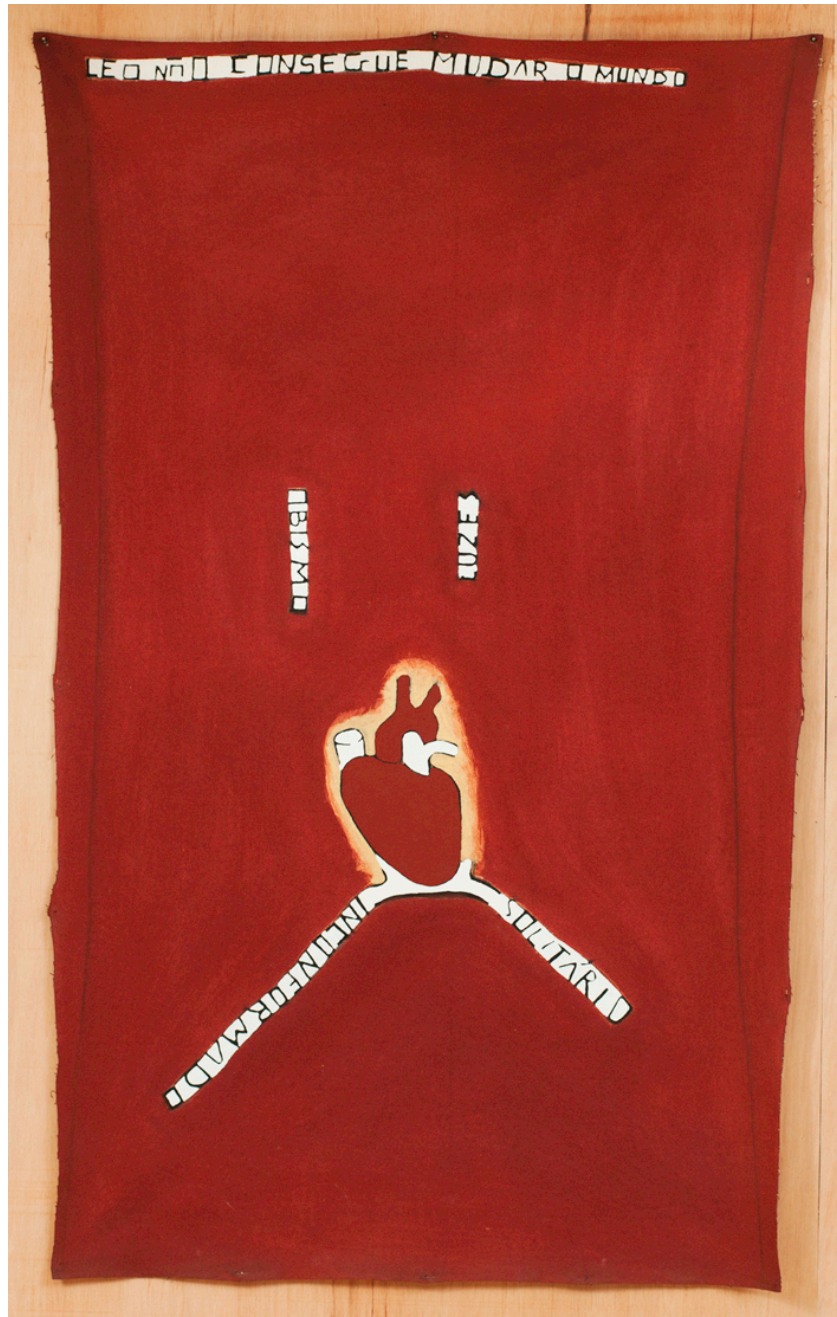


Figura 24: **Leo não consegue mudar o mundo**, 1989
acrílica sobre lona
156 x 95 cm

⁵⁰ MESQUITA apud LAGNADO, 1995, p. 196.

Leonilson, como outros artistas da época, foi influenciado pela liberdade artística então promovida, mas também é fruto da realidade comportamental do período em questão. Cabe dizer que a década de 1980 traz intrínseca a liberdade proporcionada pelo fim do governo militar no Brasil. As constantes mudanças na evolução do mundo permitiram que naquele momento histórico a liberdade fosse exercida no uso de novas técnicas, em que o descompromisso com o tradicionalismo gerava uma produção de maior intensidade conceitual, haja vista que o abandono do virtuosismo retira o véu colocado sobre o conceito, ensejando que sua exposição seja mais evidente.

Com isso, o amadurecimento de artistas nesse período foi uma consequência. Rodrigo Naves, ao escrever sobre esse processo, diz que “foi também nessa época que as artes visuais conseguiram sair do gueto e adquirir uma visibilidade maior, que supunha mais debate, mais vontade de constituir para si uma esfera pública”.⁵¹

Em depoimento no vídeo “Spray Jet” o artista expõe o que acha da tão falada morte da pintura:

Teve uma vez que disseram que a pintura acabou, que arte acabou. Mas a pintura nunca foi esquecida. Teve uns pintores que continuaram pintando. A arte pop foi responsável por dar continuidade, ela manteve a tradição da tinta sobre a tela (MAGALHÃES, Ana Maria, 1986).⁵²

Atento ao movimento da arte do seu tempo, Leonilson se coloca como participante desse processo e acrescenta: “a vida e arte fazem parte do salto no abismo que eu resolvi dar” (idem). E se Leonilson, como outros artistas, apreciou o que a vertente *pop* tinha para oferecer como aprendizado, ele o fez levando em consideração a oposição às figuras abstratas. Absorveu do universo *pop* elementos que podiam fazer parte do que o artista parece deixado prevalecer: egocentrismo, autobiografia e uma obra dedicada ao outro.

Importa notar ainda nesse período aspectos relacionados a escolha de temas empreendida por Leonilson. Cabe lembrar que meados dos anos de 1980 foi também um período de grande difusão das notícias sobre a AIDS este tema também fará parte do repertório de Leonilson, para um artista dado a falar de afetos e de

⁵¹ NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 201.

⁵² Spray Jet, direção Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro, 1984.

questões íntimas, expressar-se sobre essa síndrome será uma inferência como foi também outras questões de cunho pessoal e será aprofundado nos capítulos seguintes deste trabalho.

No documentário de Karen Harley “Com o oceano inteiro para nadar”⁵³ Leonilson expõe todas as características de um artista que fala de si. Fala das paixões, da natureza homossexual, do artista nômade e da admiração por Eva Hesse (1936-1970) e Blink Palermo (1943-1977).

A obra da artista alemã foi marcada por muitos aspectos de sua vida. O que parece ter sido forte referência para Leonilson se apoia no fato de que Hesse também utilizou pensamentos íntimos contidos em diários para balizar sua arte. Destacam-se vários trabalhos em que a artista incorporou novos materiais como fibra de vidro, látex e plástico em sua linguagem.

Seguindo a veia minimalista, Blink Palermo (1943-1977) preocupava-se com o espaço a ser ocupado. A cada exposição do artista os detalhes da sala e da galeria eram especificados, a fim de abrigar da melhor forma sua obra. Palermo buscava a pintura como objeto autônomo. O artista também estava interessado numa concepção intuitiva da obra, objetivando chegar, por exemplo, a uma harmonia de cores não concebida no começo do trabalho⁵⁴.

E comentando sobre o “citacionismo” – ou até mesmo fazendo uma ironia a uma das características marcantes na produção artística dos anos 80⁵⁵– ele diz que tem essa atitude na letra de música da cantora Madonna. Inspirado na cantora norte-americana Leonilson diz como se sente: “homem peixe com o oceano inteirinho pronto para eu nadar” (HARLEY, 1997). No vídeo de Harley, a obra “Sem título” (figura 25) ilustra a fala do artista. Percebe-se na fala de Leonilson atitudes de um artista em produção na década de 1980 que, absorve as referências do período mas se situa como um artista pronto para trilhar um caminho singular.

⁵³ Com o oceano inteiro para nadar, dir. Karen Harley, Rio de Janeiro: Série RioArte Vídeo/Arte Contemporânea, 1997.

⁵⁴ Art of the 20th Century. Disponível em: <http://bit.ly/12Xdmz4>. Acesso em: 10 dez. 2012.

⁵⁵ CHIARELLI, Tadeu In BASBAUM, Ricardo (org). Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 257.

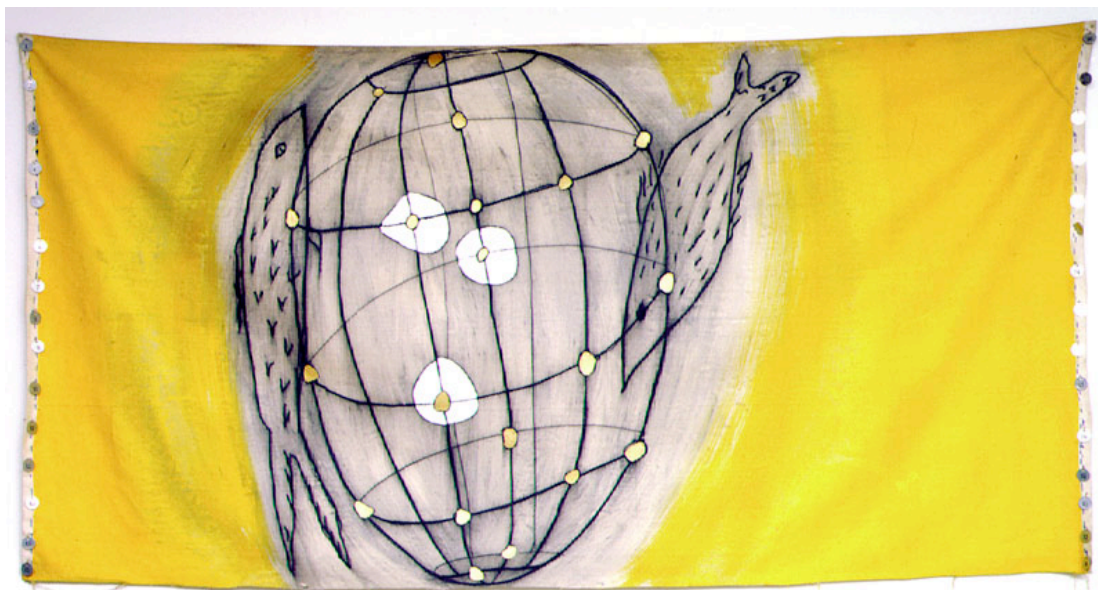


Figura 25: **Sem Título**, 1987
acrílica sobre lona
110 x 212 cm

Cabe notar que 1989 é um ano da grande virada na obra do artista, quando Leonilson se volta para sua interioridade. E faz isso por uma questão da própria época que era também como nomear a AIDS. Como falar desse assunto que torna o sujeito um “Perigoso”?⁵⁶ Leonilson parece testemunhar a decadência de uma década. Em uma anotação de caderno o artista escreve:

Não quero ser artista / Não gosto de escovar os dentes / Não gosto de tomar banho / Não sei o que fazer com um espaço enorme vazio / Eu sei o que fazer com um espaço enorme vazio / O que faço são objetos de curiosidade / Observar e dar chance a minha curiosidade / Odeio pequenas gentilezas e coisas do fundo do coração / Não gosto de inspiração / Não quero resolver nada (Leonilson, caderno, 1989).

Essa recusa parece dizer de um mercado e de um tempo do qual o artista passa a observar e se afasta. A partir dessa data o artista se empenha em narrar sua existência e sua rotina ligada aos cuidados em relação a doença. Em meados da década de 80, porém, Leonilson faz um desenho premonitório: “Moedas de artista, dias contados” (Figura 26) – desenho de flores vermelhas, moedas e uma escada, junto a traços finos e frágeis fazendo parte da composição. Assim, Leonilson diz também do “refluxo do sucesso meteórico dos artistas da década de 80”⁵⁷.

⁵⁶ Em 1992, um ano após descobrir ser portador do vírus HIV, Leonilson faz um série de 7 desenhos intitulada *O Perigoso* (1992, nanquim e sangue s/ papel).

⁵⁷ Lagnado, 1995, p. 53

Sabe-se que esse sucesso, em parte, se construiu a partir de uma geração que se caracterizava pela descontração e não tinham exatamente um programa que pudesse fazer da arte algo transformador como nas gerações anteriores. O próprio Leonilson, em conversa com Frederico Moraes na ocasião de um encontro na Galeria Thomas Cohn, dizia: “o bom hoje é que não existe mais nenhum padrão, é tudo muito chão, sem história. Por isso podemos viver o momento com mais intensidade”.⁵⁸

É vivenciando as características dessa geração que Leonilson toma consciência de sua poética e, se decerto não tem nela uma influência, cabe ao menos dizer que tal marco foi o ponto de partida para o amadurecimento de sua produção artística.

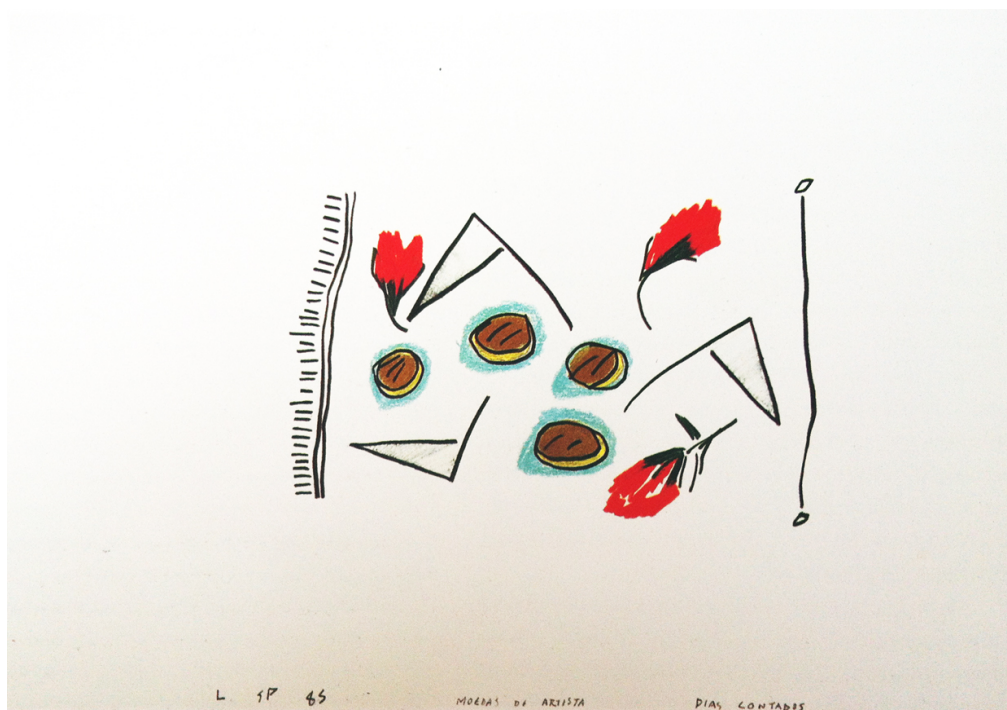


Figura 26 – **Moedas de artistas dias contados**, 1985
pastel sobre papel
33 x 48 cm.

⁵⁸ MORAIS, Frederico. Anos 80: A Pintura Resiste. In: BR 80 Pintura Brasil Década de 80 / [idealização e organização Instituto Cultural Itaú; apresentador Ernest Robert de Carvalho Mange; textos de Frederico Moraes... ET AL.]. – São Paulo: O Instituto, 1991.

5 ENTRE LINHAS DO CONTEMPORÂNEO

Observar a produção artística contemporânea é refletir sobre a expressão do artista no tempo que lhe foi dado viver. É entender a relação singular do olhar do artista que se distancia e, ao mesmo tempo, se insere no tempo vivido. Sobre esse distanciamento do olhar contemporâneo, Giorgio Agamben afirma que “é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). O artista contemporâneo seria aquele que, atento ao seu tempo, consegue ver não só o que está diante dele, mas também o que se quer alcançar, ou ainda, consegue ver o que está à sua frente. “Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Analisar a obra de José Leonilson no período de 1989 a 1993, com o foco nos objetos de pano bordado, a que o artista se dedicou com mais intensidade nesse período, não deixa de ser um exercício do olhar para a arte contemporânea. Grande parte de sua poética consiste em materializar conceitos – em suportes não tradicionais da arte – muitas vezes relacionados à sua condição homossexual e ao fato de, em 1991, ter-se descoberto como portador do vírus da AIDS.

O contato com uma doença avassaladora nos anos 1980 fez com que o artista intensificasse a metáfora do corpo em sua poética e se aproximasse do que Agamben entende como “aquele que sabe ver na obscuridade” – e notando que, de modo algum, essa obscuridade é uma forma de inércia ou de passividade. Pode-se dizer também que foi um ato de coragem do artista utilizar essa circunstância para o exercício da poética.

O que se pretende destacar é a doença como elemento constitutivo de um novo dado cultural ou uma nova estética.

Os anos 1980 – como o capítulo anterior procurou refletir – foram marcados pela euforia oriunda da perspectiva de transição para a democracia. Leonilson se apropriou de algumas tendências da época, que também marcaram seu trabalho como pertencente à “geração 80”. No entanto, mais importante que percebê-lo como

artista dessa geração é observar que seu trabalho traz as ressonâncias de uma série de inquietações com relação ao comportamento nesse período, destacando-se, então, a forma de Leonilson traduzir esse período em objeto artístico, ou seja, o modo como ele partiu de dados tão particulares para dialogar com questões universais. E ainda, verificar a afirmação da técnica do bordado nas artes plásticas, principalmente no período final de sua produção artística.

O percurso da produção de Leonilson é legitimado por questões autobiográficas. A recorrência de alguns signos em sua obra reflete a postura do artista diante da geração em que se insere. “Leonilson se distingue de outros artistas emergentes nos anos 80 pela travessia sob o estigma do registro íntimo de sua subjetividade romântica, em busca do que seria uma voz interior” (LAGNADO, 1995, p. 28). Importa notar que esse “registro íntimo” é fortemente traduzido na palavra escrita – pintada ou feita com linhas – e se torna signo recorrente. Ela aparece no trabalho do artista para expressar a ambiguidade – na delicadeza das linhas e na intensidade do significado da palavra escolhida. Algumas palavras detêm forte teor poético e surgem isoladas no trabalho: “frágil”, “isolado”, “oposto”, “urgente”, “confuso”, “*handsome*”, “*selfish*”, “o ilha”, “horas”, “os contras”, “o pânico”, “o resgate”, “os louros”, “o cetro”, “o resgate”, “provas de amor”, “puros e duros”, “ouro de artista”, “o tombo”, “ilusões”, “o biblioteca”, “o espelho”, “mentiroso”, “ninguém”, “o recruta”, “o penélope”, “o aranha”, “traidor”, “cheio”, “vazio”, “o templo”, “pérolas”, “ruínas”, “templos”.

A palavra assume papel singular na poética do artista, empenhado em fazer de sua obra um diário íntimo.

Contextualizar vida e arte é um importante eixo da arte contemporânea e, nesse sentido, nota-se que Leonilson, desde o início de sua produção artística, se dedicou a articular questões existenciais. “A vida e a arte faz (sic) parte do salto no abismo que eu resolvi dar”⁵⁹. Lisette Lagnado diz em depoimento sobre a vida do artista: “(...) para Leo a pintura era um meio para chegar num lugar que não é a discussão da pintura, mas que era se colocar como indivíduo na sociedade”⁶⁰. Fala-se de uma

⁵⁹ Depoimento de Leonilson no vídeo “Leonilson: Tantas Verdades”.

⁶⁰ Depoimento de Lisette Lagnado no vídeo “Leonilson: Tantas verdades”.

relação da arte como meio de fruição. Para Leonilson, a vida estaria em função da arte e a arte, em função da vida.

5.1 Registro Íntimo

O artista trouxe um enorme campo de subjetividade para a arte, ao materializar questões de sua vida na obra. Em seus primeiros trabalhos o artista já elegia sua imagem – seu “eu” – como tema, e não só ela, mas tudo que lhe pertencia – lugar, objetos, roupas. Leonilson sempre falou a partir de sua experiência.

Observa-se que nos trabalhos bordados anteriores à descoberta da sua doença,⁶¹ o tema dessas questões existenciais era pontuado por palavras feitas com linhas nos tecidos que sintetizam a carga emocional do momento vivido. São trabalhos marcados por indagações relacionadas ao isolamento do artista e à entrega ao outro. A palavra feita com linha – muitas vezes nas extremidades do tecido – também servia como título de obra: *Isolado frágil oposto urgente confuso* (Figura 27); *O Ilha*; *O que você quiser, o que você desejar estou aqui pronto para servi-lo*; *Where can I find one bay to rest my head*. São referências de obras que carregam nos títulos a exaltação de seus sentimentos pessoais. Entretanto, cabe observar que as palavras pertencem mais ao conceito que nomeia o trabalho. Os títulos também trazem força poética, mas parecem ser consequência de uma narrativa pensada durante o fazer. A força conceitual dos trabalhos se encontra na obra e, no caso dos objetos de pano, muitas vezes se desdobra em poesia.

O suporte tem uma grande participação – podem ser observadas áreas inteiras de tecido aparente – e dialoga com as palavras bordadas nas extremidades. A materialidade do tecido também tem seus argumentos: a cor, a textura, a leveza e a transparência. É possível compreender que Leonilson trabalha com a visualidade

⁶¹ Em 1991, Leonilson faz o exame HIV e descobre ser soropositivo.

dos tecidos escolhidos, determinando intuitivamente a aposição de sentimentos em forma de palavras nas áreas demarcadas – muitas vezes nas laterais.

Como se demarcasse territórios de emoção, Leonilson se fragmenta e desenvolve sua poética quando opera com tecidos e linhas. Em um bordado sobre veludo intitulado “Com as mãos no bolso com as mãos abanando” (Figura 28), Leonilson borda em uma das extremidades do tecido as palavras “ávido”, “iludido”, “cético”, “solitário”, “encantado”, “alerta”, “tímido”, “quieto”, “rápido” e “singelo”. Nos cantos inferiores ele borda sua idade, “34”, e a inicial de seu nome, “L”. Pequenos círculos bordados que o artista denomina como “as pedras” aparecem também na parte inferior do pano. Há também o símbolo da cruz e a figura do coração, além das frases “com as mãos no bolso com as mãos abanando” e “Para você que sonha com nuvens”.

Nesse trabalho Leonilson insere tanto seu “eu”, que é emoção e sentimento – quando escreve palavras como “tímido”, “quieto”, “rápido” e “singelo” – quanto seu “eu” conceitual, a sua presença, identificada pela idade e pela inicial de seu nome. O que se percebe na obra é um registro íntimo que guarda aproximações com um diário. Diário que não tem a formalidade de ser visto como página, mas como obra. Leonilson materializa suas emoções em um objeto artístico e o faz demarcando os lugares de seus sentimentos. O significado que o artista insere na obra com a presença de desenhos e palavras lembra as anotações de canto de página muito presentes em cadernos de rascunho e em diários.



Figura 27 – **Isolado Frágil Oposto Urgente Confuso**, c 1990
costura e bordado sobre *voile*.
21 x 63 cm

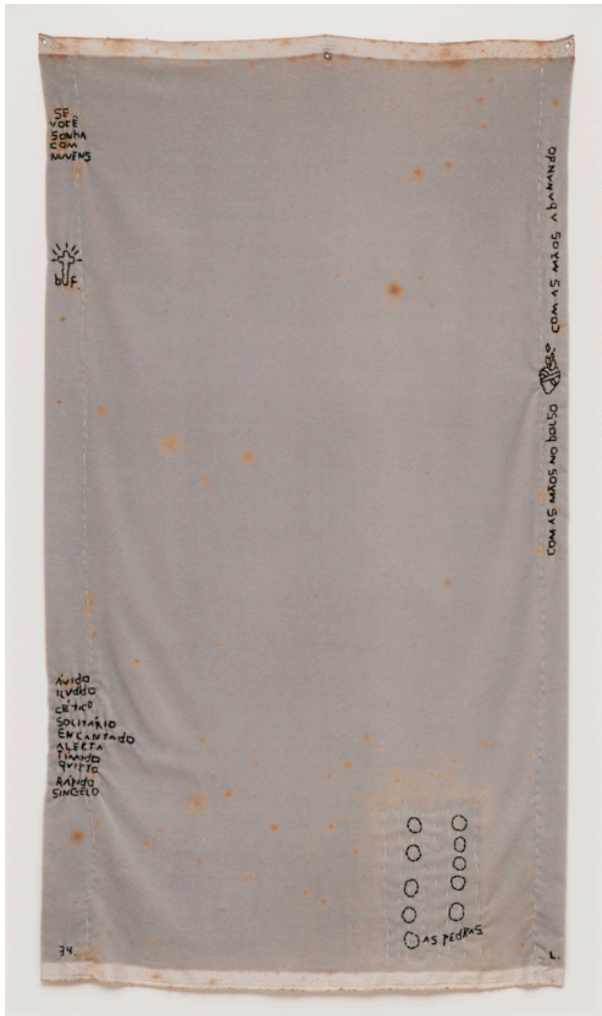


Figura 28 – **Com as mãos no bolso, com as mãos abanando**, c 1991, bordado sobre veludo 92 x 53 cm.



Figura 29 – **Verde Amarelo**, 1992
bordado e tinta acrílica sobre *voile*
37 x 28,5 cm.

Em “Verde e amarelo” (Figura 29), pelas cores dos tecidos e pelo nome da obra, percebe-se que o artista fala de seu país, não como nação, mas como território. Leonilson quebra a simetria dos espaços com linhas costuradas na vertical para inserir sua identificação. Aqui, como dito anteriormente, o artista insere o discurso do “eu”. Entende-se, portanto, que nas linhas costuradas no pequeno pedaço de tecido branco, na parte de cima, está registrada a identidade do autor. O registro íntimo do artista, como na obra citada, não se expõe. Poucas vezes podem-se ver, em seus trabalhos com o pano, imagens centralizadas. Pode-se pensar que o artista não se expõe de imediato. Em algumas obras talvez seja preciso se aproximar para ler o que está escrito nas bordas – lugar muitas vezes eleito pelo artista para expressar os sentimentos mais íntimos.

O que seria bordar, afinal? Cabe notar, a título de reflexão, um sentido etimológico da palavra: “borda + ar: seguir junto à borda de, orlar, margear, delimitar as margens” (Houaiss). E ainda em outro verbete homônimo: “ornamentar a borda de; guarnecer. Ou seja, é muito provável que, ao se pensar em algo bordado, comumente se imagine algo ornamentado na borda. Mas o que se verifica nos trabalhos com panos e linhas de Leonilson é a despreocupação com a forma. O artista não intenta a ornamentação, como é entendido o bordado, antes valoriza as bordas dos tecidos com palavras de significado intenso relacionadas, geralmente, ao seu estado emocional. O bordado na obra de Leonilson pode ser melhor entendido como técnica em função de uma ideia.

A força conceitual dos objetos de pano de Leonilson concentra-se na palavra, e em alguns trabalhos, compreende-se melhor seu valor estético se forem lidos dessa forma.⁶²

A palavra feita com linhas é uma forte aliada do artista cearense para as metáforas. Quando isoladas, as palavras adquirem um forte poder de inserir no suporte – sejam eles cortes de tecidos, camisas, lonas etc. – significados que o transformam. É o caso de “Ninguém” (Figura 30), que consiste em uma fronha de cor rosa com bordados já existentes, que fazem parte de um travesseiro no qual o artista borda, no canto superior esquerdo, a palavra “ninguém”. Observa-se a força narrativa da palavra isolada na obra que transcende o significado da imagem – o travesseiro. O próprio artista parecia estar consciente do quanto as palavras em sua obra poderiam remeter a vários significados.

Leonilson pintou e desenhou figuras de cabeças – muitas vezes uma convergindo para a outra, ou uma dentro da outra. De dentro das figuras das cabeças Leonilson desenha outras figuras de corpo inteiro, sugerindo o pensamento pelo outro. O objeto travesseiro também se refere a essa parte do corpo – a cabeça – e nele, chama atenção a palavra bordada “ninguém”. Mais uma representação do pensamento pelo outro, mas que agora remete a um esvaziamento, uma representação abstrata da solidão, talvez pela consciência da doença ou pela

⁶² Podem ser lidos como poesia, como procurou demonstrar no capítulo 2 desta dissertação, no texto “A palavra bordada”.

lembrança de seus pares, já que a poética do artista nos anos de 1991 a 1993 caminha nesse sentido.

Em certa gravação de um depoimento de Leonilson no documentário “Com o oceano inteiro para nadar” (HARLEY, 1997) há uma fala que chama a atenção para as referências do artista:

Tem uma poesia do Duane Michals na página trinta que tá escrito “*He hurt a lot but no one ever knew except of course the pillow that he told his troubles to, the king of sleep*”⁶³ e tem um cara lindo dormindo. Será que um dia os meus trabalhos vão ser uma poesia tão linda como essa? (LEONILSON. In: HARLEY, 1997).

Há no trabalho de Michals elementos que dialogam claramente com a poética de Leonilson. Além do interesse na poesia de Cavafy⁶⁴, percebe-se no trabalho de Duane Michals a inserção da escrita nas fotografias como forma de dar voz a seus pensamentos.

Mais que perceber a influência de um artista como Duane Michals, seria importante observar o olhar de Leonilson na obra do fotógrafo. A citação é retirada de um livro cuja imagem junto à frase é de um rapaz que o artista considera bonito. Muitos são os desenhos de Leonilson que guardam aproximações com essa poética, e a obra “Ninguém” faz alusão a uma confissão ou a um segredo, pelo caráter íntimo que um travesseiro contém.

Procurou-se esboçar até este momento o quanto o caráter da autobiografia permeou o trabalho de Leonilson. A escrita nos trabalhos, além de representar um diário de vida, é vista por ele como um processo por meio do qual ele poderia “alimentar suas paixões”⁶⁵. O que se observa agora, diante das palavras bordadas, é o gesto do artista que se aproxima da poesia.

Sua admiração pelo poeta Constantin Cavafy vem da forma da escrita que remete ao estilo da crônica, uma narrativa em primeira pessoa, que Leonilson diz fazer em

⁶³ “Ele magoou bastante, mas ninguém nunca soube, com exceção, claro, do seu travesseiro, a quem ele contou seus problemas, o rei de sono” (tradução nossa).

⁶⁴ Consta na bibliografia de Duane Michals o livro “Homage to Cavafy” que contém imagens feitas por Michals para dez poemas de Cavafy. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Duane_Michals. Acesso em: 15 fev. 2013

⁶⁵ Leonilson se inspira na atitude do poeta Constantin Cavafy que ao sair ficava “contando e descrevendo os caras que via” (Leonilson, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 113).

todos os desenhos.⁶⁶ E como há nos objetos bordados e nas pinturas referências do desenho, a narrativa da crônica está presente também em quase toda a sua produção artística.

É possível observar em alguns bordados de 1991 que a escrita esboça o desejo de aproximação do outro e sugere uma relação de cumplicidade com o espectador. “Leonilson captura o espectador justamente tornando-o cúmplice de suas questões” (CASSUNDÉ, 2012, p. 56).

“Don’t be sweet use violence with me”, “You’ve brought the shark to my heart”,⁶⁷ “O que é verdade para certos rapazes”, “It’s you deep in me”. Cada uma dessas frases se encontra bordada em diferentes tecidos e tamanhos e no diálogo com outras imagens – a figura da cruz, pespontos, áreas de tecido aparente – fazem parte da construção estética da obra.

O que importa notar aqui é o tom confessional do artista, que divide com o espectador seu desejo e sua atitude homoafetiva, como faz também Cavafy no poema “A origem”, de 1921:

[...] Ergueram-se ambos do catre humilde. À pressa se vestiram sem falar. Saíram separados furtivamente; e, ao caminhar inquietos pela rua, como que receavam que algo neles traísse em que espécie de amor há pouco se deitavam. Mas assim ganhou a vida do poeta! Amanhã, depois, anos depois, serão escritos os versos de que é esta a origem (CAVAFY, In: LAGNADO, 1995, p. 134).

Cavafy fala também de algo secreto, não diretamente dito. Na metalinguagem o poeta parece querer expressar que o secreto o inspira e prevê que a narrativa dessa forma de expressão originará outros versos.

Essa atitude poderia se aproximar da reflexão de Roland Barthes em “O desejo de escrever”. O autor fala do desejo de escrever como ponto de partida. Barthes desenvolve um raciocínio observando que escrever, antes de ser um ato social – para entreter ou instruir – é, sobretudo, uma ação movida pelo sentimento de prazer,

⁶⁶ Na entrevista concedida a Lisette Lagnado depois que a autora esclarece o sentido de crônica Leonilson responde positivamente sobre essa característica em seu trabalho. Assim, Lagnado expôs: “Na crônica, diferentemente da reportagem, você pode introduzir uma visão pessoal, uma interpretação dos fatos. É a narração em primeira pessoa” (LAGNADO, 1995, p. 113).

⁶⁷ Bordados mecânicos elaborados em 1991, que serão analisados mais adiante.

alegria e júbilo que se dá pela leitura de outros textos: “Escrevo, porque li” (Barthes, 2005, p. 12).

Cavafy foi também referência para o artista inglês David Hockney, que, em 1966, ilustrou quatorze poemas do autor. A obra de Hockney nas décadas de 1970 e 1980 exerceu grande impacto no estilo de vida *gay*, que começava a criar uma identidade mais agressiva naquele período.

Destaca-se aqui, além das ilustrações dos poemas, a pintura “Man taking a shower in Beverly Hills” (1964, acrílica sobre tela, 167 x 167 cm). Representa um corpo masculino nu no momento do banho, envolto por cores pastel, tendo ao fundo uma mesa com cadeiras coloridas. No primeiro plano, saindo de uma faixa rosada, uma planta parece tentar encobrir o corpo já exposto. As linhas que formam a água reforçam o caráter gráfico do artista e evidenciam a ação do banho.

Essa pintura faz parte de uma série de trabalhos do artista baseados em imagens da revista *gay* “Physique Pictorial”.⁶⁸ As obras de David Hockney alimentaram, juntamente com bares, casas de massagem e lojas de roupas, os aspectos visíveis da nova cultura relacionada a homossexualidade.

Inseridas em pequenos guetos e encorajadas pelo artista, surgiram nesse período galerias com o objetivo de expor a arte *gay*. Edward Lucie-Smith (1994) descreve como essas galerias possibilitaram o desenvolvimento de um mercado:

Para a maior parte, estas galerias mostram dois tipos de artistas: iniciantes desesperados para expor sem medo de aceitar a identificação homossexual, e, segundo, o *corpus* de ilustradores eróticos que forneceram o aumento do número de periódicos *gays*. Isto agora havia encontrado um mercado para o seu desenho original [...]. (LUCIE-SMITH, 1994, p. 112, tradução nossa).

Hockney possibilitou a apresentação desse universo, até então oculto, no mercado das artes.

⁶⁸ *Physique Pictorial* foi uma das primeiras revistas que abordavam a temática *gay* nos anos de 1980 e 1990 (Lucie-Smith, 1994).

5.2 Em tons de poesia

Mas não é só em tom de poesia ou crônica que a escrita de Leonilson se desdobra. Nos espaços dos objetos de pano o artista, ao bordar inscrições, parece também mandar cartas, sendo possível ver em sua obra um destinatário: “Para meu vizinho dos sonhos” (Figura 31), “Para quem comprou a verdade”.

Esse aspecto formal de carta abarca relações com a poética do artista. Roland Barthes afirma que a carta é “ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)” (BARTHES, 1981, p. 32). Dar voz ao desejo parecia ser a tarefa principal de Leonilson, nos objetos de pano todos os signos pareciam estar em função do desejo – os espaços vazios, a textura, a transparência, o pesponto das linhas, as figuras (bordadas) de corpo inteiro, a cruz, entre outros.

Leonilson escreve, assim como faz Cavafi, para alimentar seus desejos ou suas ilusões, narrando uma busca pelo sujeito. Nesse sentido, Barthes afirma, sobre o significado da carta de amor: “Pensar em você não quer dizer nada mais que essa metonímia” (BARTHES, 1981, p. 32). O que se pode observar é que o mais importante, como o próprio Leonilson relata em entrevista,⁶⁹ está na experiência do fazer. Esse processo seria, segundo Barthes, o ato de escrever uma carta simplesmente pelo fato de saber que alguém a receberá. E agora, que esse objeto artístico alude a uma carta de amor, a resposta esperada pelo artista talvez pudesse estar nas mãos do espectador.

O espectador como cúmplice ou como ouvinte de um desabafo foi a atitude empreendida pelo artista nos anos em que a maior parte de seus trabalhos bordados foram feitos e relatam os fatos de sua vida, como descobrir-se portador do vírus da AIDS. O discurso em torno dessas questões faz com que Leonilson se posicione diante de seu tempo.

⁶⁹ Exposição Galeria São Paulo, São Paulo: Metrópolis, Fundação Padre Anchieta, 17 mar. 1993

Um dos poemas de Cavafi destacado por Leonilson remete à contemporaneidade, por possibilitar um questionamento com relação ao tempo do autor:

Anos da mocidade, anos devassos,/ Quão claro vejo seu sentido agora.../
Que inútil era, e vão, arrepender-me.../ Nos anos dissolutos que gastei,/ Traçavam-se-me os rumos da poesia,/ Delimitavam-se os domínios dela./ Por isso, o arrepender-me era tão breve./ E as firmes intenções de honesta vida/ Duravam quinze dias, quando muito. (CAVAFY, apud LAGNADO, 1996, p. 133).

O poeta, ao descrever seu sentimento com relação ao tempo, relata os anos “devassos” que viveu. Cavafi – e também Leonilson – faz ecoar em trabalhos artísticos a subjetividade dos anos vividos.



Figura 30 - **Ninguém**, c 1992
bordado sobre travesseiro
24 x 47,5 cm



Figura 31: **Para o meu vizinho dos sonhos**,
c. 1991
bordado sobre feltro
90 x 38 cm

5.3 Corpo e sexualidade – AIDS nos anos 1990

Em 1991 Leonilson descobre-se portador do vírus HIV e essa constatação intensifica as questões autobiográficas. Nesse período o artista começa um trabalho cada vez mais voltado para a metáfora da doença. É importante analisar os trabalhos com panos e linhas nesse momento, situando o foco mais na carga conceitual que nas limitações que a doença impôs. Sabe-se o quanto Leonilson empreendeu significados em suportes como tecidos – *voile*, lona, algodão, feltro – e o quanto o diálogo com a materialidade foi relevante em sua obra. Portanto, empregar nos objetos de pano a potência emotiva daquele período foi tarefa empreendida com êxito.

Falar da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) no final dos anos 1980 e início da década de 1990 parecia um ato de coragem frente a uma doença entendida por muitos como “calamidade da qual a própria vítima é culpada” (SONTAG, 2007, p. 98). Susan Sontag, no ensaio “Aids e suas metáforas”, observa:

Uma doença infecciosa cuja principal forma de transmissão é sexual necessariamente expõe mais ao perigo aqueles que são sexualmente mais ativos – e torna-se mais fácil encará-la como castigo dirigido àquela atividade (SONTAG, 2007, p. 98).

Partindo do princípio de que Leonilson encara seu trabalho como “questão pessoal”, nota-se que interpretar a doença era algo inerente à sua poética. Em entrevista concedida à crítica de arte Lisette Lagnado, na fase final de sua produção artística, Leonilson observa:

Acho que estou numa situação que não é muito fácil [...]. Fico muito cansado. O trabalho me ajuda. Nele coloco minha força. Ele não me deixa esmaecer. Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece símbolos. Acreditando neles você pode chegar em algum lugar. (LEONILSON, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 119)

O artista, ao promover uma verdadeira catarse da doença, explicita o valor conceitual de seus trabalhos, afirmando-o como mais importante que os valores estéticos. Ou seja, o que importa na obra é o diálogo de seus sentimentos com a materialidade. O artista transforma seus trabalhos em objetos de adoração ou amuletos, inferindo significados que transcendem o valor formal.

Na mesma entrevista o artista diz:

Eu não me preocupo com a forma, não me preocupo com a cor, não me preocupo com o lugar. Praticamente não tenho essas preocupações estéticas. Quando vou fazer um trabalho, estou diante do material e me preocupo com as partes que se juntam, por exemplo dois tons de feltro, ou uma camisa rasgada com um *voile*. Isso é totalmente fetichista, sensual. (LEONILSON, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 129)

A escolha de tecidos para os bordados é visível a partir das enormes áreas de tecido aparente, que valorizam a transparência, leveza ou rigidez de cada tecido. Na poética do artista, imagens que representam seu corpo aparecem em muitos trabalhos – sejam pintados, desenhados ou feitos com linhas. As imagens variam entre a figura do coração, órgãos, corpo inteiro e a representação de dados do artista – idade, altura, peso e iniciais de seu nome.

Nos objetos de pano bordado datados a partir de 1991, esse corpo aparece seccionado, representado pelo gestual das linhas de bordado e por cortes de tecidos unidos pelas linhas, para falar, em partes, de seus sentimentos.

Na obra *El Puerto* (Figura 32) todo o corpo do artista é exposto e muitos críticos a reconhecem como autorretrato. Consiste de um pequeno espelho coberto por um pano listrado, em que aparecem dados do artista: nome, idade, peso e altura – Leo, 35, 60, 175. O pano, se levantado, mostra a imagem de cada espectador. Seria a abstração da imagem do artista que se vê no outro? Sobre essa obra, Leonilson diz: “Eu falo do objeto de desejo, mas também fico pensando nas pessoas que vão levantar a cortina e se ver. Elas podem ficar chocadas ou surpresas” (1992, apud LAGNADO, 1995, p. 101).

O título da obra *El puerto* é sugerido pela receptividade. “Leo com 35 anos, 60 quilos e 1,70 metro é um porto que fica recebendo” (Leonilson, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 99), descreve o artista.

Leonilson parecia desejar também a aproximação do espectador. Seria possível imaginar um autorretrato coletivo? Ou, como sugere Lagnado, seria o autorretrato de uma época? Se Leonilson, nesse trabalho, não entrega sua imagem, ele se abre para interpretações múltiplas. Importa notar – no tecido listrado que remete a um lençol de hospital, nos dados de seu corpo bordados e no uso do espelho – a abstração da imagem do artista nesse momento final de sua produção.



Figura 32: **El puerto**, 1992
bordado s/ tecido s/ espelho
23x18 cm.

Tal metáfora do corpo guarda aproximações com o trabalho de Félix Gonzalez-Torres (1957-1996)⁷⁰, que, tendo também contraído AIDS, articula o tema da doença em uma série de obras em que o corpo ausente se anuncia de variadas formas.

É o caso da obra *Sem título (Amantes)* (Figura 33), de 1991 – ano em que o companheiro do artista morre de AIDS – que consiste de 161 kg de balas estendidas no chão, que cada espectador poderá pegar, na quantidade que julgar conveniente,

⁷⁰ González-Torres nasceu em 1957, em Guaimaro, Cuba. Em 1979 mudou-se para Nova Iorque onde estudou fotografia e aprofundou seus conhecimentos em artes no programa de estudos do Museu Whitney de Arte Americana. Inspirado na obra de Michel Foucault, Roland Barthes, Louis Althusser e Walter Benjamin, Gonzalez-Torres construiu suas ideias sobre arte contemporânea. Assim, Félix Gonzales-Torres diz: “Alguns textos desses autores me deram uma certa liberdade para ver. Essa ideias me moveram para um lugar de prazer através do conhecimento e compreensão da forma como a realidade é construída” (SPECTOR, 1995, p. 4)

e cujo peso corresponde à soma do peso de Félix González-Torres e de seu companheiro, Ross Laycock. O título da obra e o peso das balas correspondem à equivalência de seus corpos.

Segundo Nancy Spector, “cada ato de consumo registra, metaforicamente, o momento de fusão dos corpos” (SPECTOR, 1995, p. 154).

Conclui-se que a balas estão ali para tornar presente o corpo ausente, e Gonzalez-Torres descreve certa atitude de autopunição ao falar da obra:

Eu estava perdendo a coisa mais importante da minha vida – Ross (...). Então, por que não me punir? Para que de algum modo, a dor fosse menor? Foi assim que deixei o trabalho acontecer. Deixando isso desaparecer. As pessoas não têm ideia de como é estranho quando você faz um trabalho e coloca para ser visto e diz: “me leva”. Você pode ver as pessoas pegando um pedaço do trabalho – pedaços de você mesmo – e saindo pela porta. E você quer dizer “dá licença, mas isso me pertence. Traga de volta”. (GONZÁLEZ-TORRES, apud SPECTOR, 1995, p. 156, tradução nossa)."

Ao deixar que o espectador consuma a bala, Gonzalez-Torres registra, metaforicamente, uma fusão momentânea de seu corpo e a de seu companheiro com o corpo do espectador. “De algum modo, meu trabalho se torna parte do corpo de outras pessoas” (Spector, 1995, p. 150).



Figura 33: **Sem título (Amantes)**, 1991
papel celofane, balas azuis e brancas

Nessa ordem de ideias é possível sugerir uma equivalência entre as obras *El puerto* e *(Amantes)*. Cabe notar que se Leonilson faz um objeto artístico em que ele espera que o espectador levante o tecido e se veja no espelho – ou pelo menos sinta essa curiosidade – entende-se a obra como concluída também no tempo do outro. Nesse sentido, encontra-se o trabalho de Gonzalez-Torres, que identifica seu corpo pela equivalência de seu peso na acumulação das balas. “El puerto” e “(Amantes)” acontecem no tempo presente, determinado por quem se olha no espelho ou por quem consome uma bala, ou seja, um tempo particular, tempo do espectador que agora se encarrega de gerar o tempo do objeto.

Retomando a ideia de Agamben, poder-se-ia dizer de um tempo inédito não proveniente da vontade do artista. Mas é possível entender que é o tempo transformado do artista em relação a outros tempos que fogem do seu controle.

Ao se observar o tempo da obra, entende-se também que ela possa se situar sob o controle do espectador. Na verdade, esse é o desejo de Leonilson, pelo menos quando diz, em entrevista, que não espera uma atitude única do espectador. O artista deixa em aberto esse desfecho e insere o tempo da obra na sua poética.

Ao usar tecidos que fazem parte de suas camisas ou lençóis, Leonilson insere seu “eu” sentimental, como dito anteriormente. E ao usá-los como suporte para bordar palavras relacionadas a si mesmo ou ao outro, o artista se fragmenta e transforma em arte suas emoções.

Nas inscrições que remetem ao desejo, nos cortes dos tecidos que se juntam e nas linhas bordadas que se interrompem observa-se a fragmentação do corpo. Um corpo que se enfraquece. Sobre essa desmaterialização do corpo na obra de Leonilson, Veneroso (2012), baseando-se nas afirmações de Deleuze e Guattari, descreve: “O corpo sem órgãos é o corpo que se esvai, restando somente a memória de um corpo. Na sutileza do bordado, na transparência do tecido, a menção a um corpo que não se faz presente” (VENEROSO, 2012, p. 332). Em uma série de trabalhos o corpo é referência constante, embora não se deixe ver por uma imagem representada. O artista alude, sim, à lembrança daquele corpo.

Chama a atenção a obra “Sem título” (Figura 34), uma camisa de mangas compridas feita de veludo de cor laranja pendurada por um cabide. A cor chamativa com a textura do veludo faz um contraponto com o vazio que ela expõe, pela memória de um corpo que não está mais ali.

No mesmo tom de laranja, outras duas obras se destacam⁷¹: “Saquinho” – um saquinho com suas iniciais bordadas – e “J.L.B.D” – um bolso, feito de veludo, com pespontos em linha preta na parte de cima, suas iniciais e a figura de um peixe bordado. Esses últimos aludem a ex-votos,⁷² tradição religiosa muito comum na cultura nordestina. E apesar de o ex-voto, por definição, ser uma oferenda de agradecimento às divindades, em Leonilson eles aparecem vazios, como se o artista quisesse dizer que nada pode oferecer, além daquele próprio objeto artístico.



Figura 34: **Sem título**, 1993.
Veludo, 75x50 cm

⁷¹ Obras citadas e reproduzidas nos textos seguintes.

⁷² Abreviação latina de ex-voto suscepto ("o voto realizado"), o termo designa pinturas, estatuetas e variados objetos doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido (Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5433). Acesso em: 25 jan. 2013.

A tradução da rotina de ser portador do vírus HIV e a morte anunciada fazem parte do que o artista elabora como matéria. “Leonilson desconstrói a ideia da doença, com todas as suas contradições, dentro da própria doença” (VENEROSO, 2012, p. 327). Essa ideia faz com que o artista construa sua arte a partir da diferença, algo próprio de uma artista *outsider* – palavra que Leonilson empregava para falar de si (LAGNADO, 1995, p. 87).

“O que você desejar o que você quiser estou aqui pronto para servi-lo”, “El desierto”, “O que é verdade para certos rapazes”, “*Don’t be swit use violence with me*”, “*You’ve brought the shark to my heart*”, “Traidor”, “Águas divididas”, “Fertilidade, Coerência, silêncio”, “Para quem comprou a verdade”, “Pérolas, abraços sem beijos”. Essas inscrições bordadas remetem menos a assuntos relacionados à AIDS que a um relato de sua vida. Cabe notar que a doença trouxe questões relevantes para o artista, mas essas questões na obra parecem apontar caminhos para revelar sentimentos ainda mais íntimos.

No documentário “Com o oceano inteiro para nadar”⁷³ o artista fala como se tivesse gravando a própria voz em tom de depoimento: “As palavras que faço no trabalho eu escrevo para dedicar pra eles pros caras que eu amo, que eu nunca vou deixar de amar” (Leonilson. In: HARLEY, 1997, DVD).

Em outro momento o artista diz:

[...] às vezes eu vejo uns caras lindos aí eu fico louco por eles e eu só não faço o que eu tenho vontade porque eu tenho medo e ser *gay* hoje em dia é a mesma coisa que ser judeu na 2ª Guerra; o próximo pode ser você a praga tá aí pronta pra te pegar essa é a única razão pela qual eu não me joga nas coisas, sabe? (Leonilson. In: HARLEY, 1997, DVD)

Afeto, desejo, erotismo, sexualidade, corpo, identidade e falo são elementos intrínsecos a uma condição humana e são confrontados na arte, quando se pensa em estética relacionada ao homossexualismo.

⁷³ “Com o oceano inteiro para nadar”. Dir. Karen Harley. Série RioArte. Secretaria Municipal de Cultura. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1997.

Como representar os temores de uma época em que a discussão de uma doença leva em consideração uma experiência do corpo? Nesse sentido, Ivo Mesquita pontua:

Entretanto mais que um tema para militância, a presença da AIDS na obra de um certo número de artistas contemporâneos se inscreve no conjunto de um projeto poético definido anteriormente a ela, que parte da aceitação do corpo como elemento liberador de energia e toma o trabalho como sua extensão (MESQUITA, Ivo. In LAGNADO, 1996, p. 194).

Impregnada desse corpo que se constitui de energia, destaca-se a obra “O Templo” (Figura 35). São quatro cortes de feltro de cor verde unidos por costura – essa costura que os une forma uma espécie de cruz e divide a obra em quadrantes. Observa-se a busca de Leonilson pelo cartesianismo para firmar uma interlocução entre as partes – ideia em que outros trabalhos também se baseiam.

Na parte superior, à direita, vê-se bordada uma figura masculina de corpo nu e membro em ereção. As palavras “pérolas” e “abismo” são bordadas em partes separadas em pedaços de feltro vermelho aplicados em cima da base verde. Sobre essa obra Leonilson diz: “O Templo é o corpo humano, é o único templo da gente já que temos algo com Deus” (LEONILSON, 1992, apud Lagnado, 1995, p. 100). O viés religioso, muitas vezes utilizado pelo artista, agora aparece para representar o valor do corpo no sentido de dialogar com o período vivido e o próprio mundo.

As palavras “pérola” e “abismo” aparecem bordadas e remetem – como em outros trabalhos – a palavras de sentidos opostos: “as pérolas são as coisas boas e o abismo ruim” (LEONILSON, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 100).

A obra “O templo” exhibe as palavras “templo”, “pérolas” e “abismo”, que dialogam entre si na formatação conceitual da obra. Complementam a ideia da obra por meio de metáforas.

Percebe-se então que o artista, ao representar-se na obra, prolonga o sentido social desta última. Leonilson toca em questões como o conservadorismo e o preconceito. Quando perguntado por Lisette Lagnado se tinha mesmo intenção provocativa – voltada para o discurso *gay* – em seus trabalhos, Leonilson diz: “Fiz para provocar mesmo.

É legal você poder, não provar, mas mostrar para as pessoas que é uma coisa normal, não muda nada...” (Leonilson, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 104).⁷⁴



Figura 35: **O Templo**, 1993
bordado sobre feltro
58 x 38 cm

⁷⁴ O artista, estava se referindo também a uma poesia que ele dizia ter um teor homossexual e fazia parte do trabalho apresentado: “Rei ‘Bandito’/ Come on and kiss me/ Let’s celebrate/ Honey moon/ And then kick me out/ Throw me away/ Far away/ Far away/ Paris or Jerusalem/Don’t be dissapointed/I don’t want to hurt you/ Deep eyes/ I didn’t kiss him/ But I’ve touched it” (LAGNADO, 1995, p. 135).

Leonilson juntamente com Félix Gonzalez-Torres fazem coro com essa nova forma de expressão, deixam registrada na contemporaneidade uma nova forma de compreender a arte. Uma forma aberta, transitória, particular. Sobre a obra de Leonilson, Ivo Mesquita afirma: “Inegavelmente, as pinturas, os desenhos, os bordados, constituem-se como [...] registro da impossibilidade da arte em repor a experiência da vida” (MESQUITA, 1995, p. 195).

É talvez diante dessa impossibilidade que esses artistas insistem e assim trazem para a arte, além de novas materializações, novas leituras.

É interessante observar outros dois trabalhos em que o artista também emprega a experiência do corpo: “You've brought the shark to my heart” e “Don't be sweet Use violence with me”⁷⁵ (Figuras 36 e 37).

Partindo da similaridade técnica entre as obras, constata-se que não ocorre a interferência manual do artista pelo fato de serem produzidas mecanicamente. Os dois trabalhos se aproximam técnica e conceitualmente e têm na mira o mesmo foco: o amor visceral sem preconceito.

Juntos, esses dois trabalhos representam uma particularidade na obra do artista: não são bordados à mão, portanto não sofrem a interferência do gesto de Leonilson. As duas obras representam a clareza e a afirmação do artista quanto aos seus desejos. Leonilson não possibilita o acaso do bordado manual.

Permanece, no entanto, seu recurso à palavra para expressar um pensamento e fazer da obra objeto de discurso. As duas obras demonstram a construção verbal como metáfora e o uso da língua inglesa, que propõe o entendimento global, pela sua abrangência. O sentido das duas obras se conecta, sendo possível analisá-las como conjunto.

Em “Don't be sweet Use violence with me” – cujo sentido seria: “não seja meigo (doce) use violência comigo” (tradução nossa) – o artista propõe uma abordagem visceral do seu corpo. No outro trabalho “You've brought the shark to my heart”, a ideia não foge a esse sentido, pondo-se o tubarão a devorar seu coração.

⁷⁵ “Você trouxe o tubarão para o meu coração” e “Não seja doce use violência comigo” (tradução nossa).

Outro sentido de clareza dos pensamentos do artista materializados na obra são os contrastes do preto no branco representados pela linha preta, precisa, e o pano branco, suave e puro.

Na temática do homossexualismo – e também do homoerotismo – explicita-se a maneira intensa como Leonilson vive suas relações interpessoais despidas de tabus e com total entrega do eu.

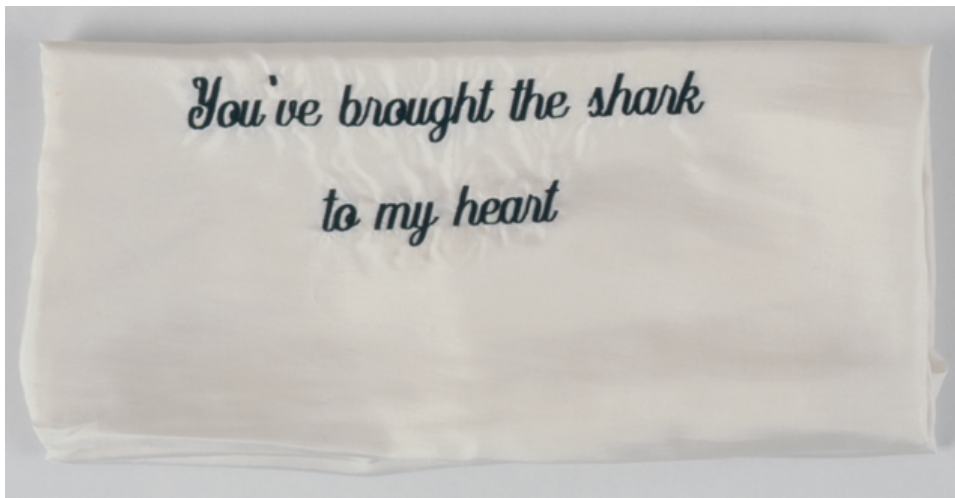


Figura 36: **You've brought the shark to my heart**, c 1991
bordado mecânico sobre tecido,
94 x 100 cm



Figura 37: **Don't be sweet Use violence with me**, 1991,
bordado mecânico sobre tecido
94 x 100 cm

5.4 Olhar à margem

Questões relacionadas à sexualidade e à estética “gay” emergem na trajetória da obra de Leonilson. Nesse momento, o artista conduz progressivamente o olhar para a desmaterialização do seu corpo. A tradução desse olhar trouxe questões relevantes para a arte contemporânea. Os trabalhos feitos entre 1991 e 1993 remetem ao olhar *outsider* de um sujeito que se vê com questionamentos sobre a ética de uma geração e observa-se uma arte pulsante da “nova estética” de que fala Leonilson.

Nesse período nota-se a sua necessidade de autorreferência, que reverbera nos títulos e o situa à margem, mostrando um isolamento voluntário provocado pela AIDS. Retoma-se a importância do texto na obra, ressignificado pelo artista como imagem e fazendo parte de seu universo gráfico. As palavras e expressões bordadas nos tecidos aparecem soltas ou como título de obra e se intercalam em representações plásticas e textuais: “34 com scars”, “Bom rapaz em embalagem ruim”, “El desierto”, “Empty Man”, “Fertilidade, Coerência, silêncio”, “José”, “KMS – Horas”, “Para meu vizinho dos sonhos”, “Para quem comprou a verdade”, “Provas de amor”, “Puros e duros”, “Se você sonha com nuvens”, “Sim, não”, “Les Moments”, “Mentiroso”, “O Recruta”, “O Aranha”, “O Penélope”, “Traidor”, “Ninguém”, “Síndrome do Abandono”, “Tranquility”, “Verde e Amarelo”, “As cascas de ovo”, “Águas Divididas”, “Cheio Vazio”, “O pescador de pérolas” e “O templo”.

Em toda a trajetória do artista encontra-se a narrativa de sentimentos de paixão, solidão, prazer e desejo. Porém, nos objetos bordados dos últimos anos de sua produção, essas questões se misturam à tensão e à nostalgia, e a metáfora do diário fica ainda mais evidente.

Cabe considerar alguns apontamentos de Edward Lucie-Smith em “Race, sex and gender” acerca do discurso de artistas que abarcam questões não só da estética *gay* mas também de alguma minoria cultural, como lésbicas, feministas e negros. O autor percebe que a arte que melhor representa o tempo no qual se insere é aquela que desafia as normas pré-estabelecidas (SMITH, 1994). Para Lucie-Smith, as artes

dessas minorias culturais são as que melhor traduzem o período que vivem, pelo olhar desafiador e pela busca do reconhecimento:

O paradoxo é que a obra de arte não é mais vista como algo que representa e é importante para o seu tempo, a não ser quando desafia as normas da época. A arte feita por uma minoria se encaixa melhor nesta fórmula que a maioria de outras expressões artísticas. (LUCIE-SMITH, 1994, p. 7, tradução nossa)

Entende-se que aqueles cujo ponto de vista situa-se fora do centro, ou seja, que estão à margem, podem interferir no meio artístico ou social de forma mais contundente que o sujeito inserido no contexto. “Leonilson transforma-se em observador de seu próprio processo” (MESQUITA, 2006, p. 16). É observando-se e revelando-se que o artista dialoga permanentemente com a arte.

Fazer a obra sem compromisso com o mercado de arte ou com tendências atribuídas ao seu período de eclosão tende a promover o retrato mais sincero de determinada época (SMITH, 1994). Esse conjunto de ideias se aproxima da obra de Leonilson, que tinha compromisso com o fazer e com a expressão da existência.

O fato de Leonilson citar Robert Gober⁷⁶ como um artista representante de uma estética *gay* demonstra certa consciência das questões homoeróticas e religiosas as quais em sua obra são percebidas como homoafetivas. Lucie-Smith, no capítulo “Minority sexuality”, analisa o trabalho de vários artistas representantes de um período cujas imagens sexuais eram fortes aliadas na transgressão dos valores estabelecidos. Além de Gober, destacam-se Jeff Koons, David Hockney, Patrick Angus e Derek Lawson.

Os trabalhos mais conhecidos de Robert Gober são as esculturas de pernas que saem das paredes das galerias e museus onde ele expõe. O trabalho “Sleeping Man/Hanging Man” (1989) apresenta-se sob a forma de um papel de parede cujas figuras de um homem branco dormindo e um negro enforcado se repetem em toda a extensão. Lucie-Smith considera que o tema escolhido, no caso de Gober, aponta para várias interpretações e exige do público certo conhecimento da vida do artista:

⁷⁶ O trabalho de Robert Gober é construído através de suas memórias e experiências pessoais. Fragmentos de sua vida estão em suas obras, mas sem que sejam contextualizados. Gober apresenta reflexões sobre infância, sexualidade, corpo e política, mas o faz de maneira poética, não através de uma observação documental. (Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Emnomedosartistas/Artistas/Paginas/participante.aspx?p=369>. Acessado em: 11/2012).

Se sabemos que Gober é um homem abertamente *gay*, vive e trabalha em Nova York, então talvez possamos especular que a ameaça da Aids é uma das coisas que gera esse clima e encoraja o artista a tentar comunicar isso a um público (LUCIE-SMITH, 1994, p. 133, tradução nossa).

Lucie-Smith afirma também que os temas oriundos da AIDS são mais “nostálgicos que propagandistas”. É importante notar que nenhum artista desse período parecia levantar bandeiras para defender uma minoria – nesse caso, os *gays* e os que sofriam em decorrência da AIDS. Segundo o autor, é possível entender que a AIDS, assim como o erotismo e a religiosidade, faziam parte de um discurso do artista.

Portanto, é preciso observar os diferentes pontos de vista dos artistas que se empenharam em materializar as questões da AIDS. Leonilson, de obra marcadamente autobiográfica, identificando-se como o sujeito na obra, não optou pela militância e não restringiu sua poética a uma função de pura referência. O artista era o agente de sua obra. Portanto, ele fala do próprio lugar, consciente de que este representa um grupo de pessoas “diferentes”, ou seja, o artista projeta no objeto artístico os conflitos de sua existência.

Lucie-Smith destaca a afirmação do pintor britânico Derek Lawson: “[...] sensualidade por si só não é suficiente, a menos que parta de um discurso; sexualidade está, inevitavelmente, relacionada a uma discussão sobre o que uma cultura permitirá” (LAWSON, apud LUCIE-SMITH, 1994, p. 134, tradução nossa).

Falar de si mesmo na obra, no início da década de 1990, foi a tarefa empreendida por Leonilson. A atitude marginal, talvez não consciente, reverberou na maioria de seus objetos artísticos, por ser ele o protagonista.

A curadora Lisette Lagnado pergunta ao artista: “A discussão sobre a atitude do artista não seria uma falsa questão que desvia o foco para o que seria uma ‘estética *gay*’?” (LAGNADO, 1996, p. 105). Ao que o artista responde:

[...] acho que o que desvia a questão da arte para isso são os manifestos do Act Up, da Barbara Kruger, as Guerrilla Girls... Não sei se desviam a questão da arte, mas estabelecem uma nova estética. Como faz Robert Gober, às vezes, até alguns trabalhos meus... Mas essa poesia é um ato de muita paixão. Acho que queria fazer um “ACT UP” meu (LEONILSON, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 105).

O artista sugere que seus trabalhos – assim como os de Robert Gober –

estabelecem uma “nova estética”. A dificuldade em nomear seu trabalho como produto da estética *gay* parece ser mais um cuidado do artista que uma limitação. Leonilson – assim como muitos artistas contemporâneos – não parece se preocupar em fazer com que seus trabalhos façam parte de determinado grupo. O desejo do artista estava, em alguns aspectos, em provocar a curiosidade.

Retomando a análise formal dos objetos bordados, destaca-se que artista borda – em alguns trabalhos – nos limites dos tecidos, nas extremidades, deixando grandes áreas na cor original. Áreas brancas que se contrapõem com as palavras bordadas nas laterais guardam um “silêncio muito poderoso” (Leonilson, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 117).

Ser artista nos anos 1980 e 1990 era também conviver com uma nova realidade instaurada por uma doença fatal que punha em jogo questões relacionadas à sexualidade. Leonilson, como artista empenhado em questões íntimas, fazendo de sua obra um diário de vida, materializaria também no objeto artístico grande parte de seus conflitos, dúvidas e até mesmo a rotina de ter que lidar com esse novo fato.

Portanto, mais uma vez, ao focar nos objetos bordados dos últimos três anos de sua produção os diferentes aspectos de ser ele portador do vírus, o artista é situado num “entre-lugar” que, segundo Homi Bhabha, “fornece o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação [...] que dão início a novos signos de identidade [...]” (BHABHA, 1998, p. 20).

Bhabha constrói esse pensamento observando as narrativas de grupos dissidentes, como “mulheres, colonizados, grupos minoritários como os portadores de sexualidades policiadas [e também a] prosa austera dos refugiados políticos e econômicos”. (BHABHA, 1998, p. 24). Assim, o autor afirma que “é nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (BHABHA, 1998, p. 24)

Leonilson recorda:

“Eu me lembro uma vez, logo que fiz o teste, tive que fazer um monte de exames. Fui ao hospital para tirar sangue. Quando entrei na sala a moça olhou para mim, virou para a amiga dela e falou: “Iii, esse daí é daqueles que a gente precisa usar luvas” (LEONILSON, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 124).

Consciente de fazer parte de um grupo “diferente”, Leonilson relata em seus trabalhos, muitas vezes com ironia, a percepção de poder transmitir uma doença. As obras “Jogos perigosos” e “O perigoso” narram a rotina e os cuidados com a doença. É um momento, visto pelo artista, em que ele se percebe como componente de um grupo que se desloca socialmente.

Homi Bhabha afirma que as culturas nacionais são cada vez mais produzidas por essas minorias:

As grandes narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigem os mecanismos de reprodução social, mas não fornecem em si próprios, uma estrutura fundamental para aqueles modos de identificação cultural e afeto político que se formam em torno de questões da sexualidade, raça, feminismo, o mundo de refugiados ou migrantes ou o destino social fatal da AIDS. (BHABHA, 1998, p. 25).

É importante notar que a arte de Leonilson nesse período não pode ser reduzida a sintoma da doença. Seria mais coerente com a poética do artista observar que seus trabalhos – principalmente os bordados – engendram “o novo” dentro das artes plásticas.

Dito de outra forma, essa nova estética que emerge nas artes seria a atitude do artista como tradução de um novo dado cultural, como afirma Bhabha: “Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado reconfigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente” (BHABHA, 1998, p. 27).

Sob esse ponto de vista, observa-se que o local do artista – Leonilson, Félix Gonzales-Torres, Robert Gober – de acordo com o pensamento de Bhabha, é capaz de reinscrever o imaginário social por falar de um momento específico de suas vidas – ser artista e portador do vírus HIV.

É possível entender esses artistas no período em que viveram como “estereótipos da exclusão” (FOSTER, 1996, p. 219), termo cunhado por Hal Foster. Parece ser mais fácil entendê-los como marginais, no plano social, e como primitivos, no nível histórico. Foster conclui que “essa estereotipia pode permitir a resistência quando a imagem da sujeição é transferida para um signo de identidade coletiva” (FOSTER, 1996, p. 219).

Ou seja, hoje, o diferente pode ser processado de outras maneiras, o que leva a um questionamento de valores. A “resistência” de Leonilson se encontra na atitude de traduzir a doença e afetos por meio da arte em plena década de 1990 – período em que as informações sobre a AIDS eram carregadas de significados negativos que produziam sentimentos de culpa e vergonha.

As metáforas contidas nos trabalhos de Leonilson produzidos nesse período pareciam um exercício libertador. Sobre o uso de metáforas para falar de uma doença como a AIDS, Susan Sontag observa: “É necessário desmascará-las, criticá-las, atacá-las, desgastá-las” (SONTAG, 2007, p. 150).

A recorrência dos pespontos de linhas pretas em volta de pedaços de panos parece demarcar o lugar do artista no mundo, como se os objetos de pano fossem mesmo sua condição fronteira com o universo imediato. “Os desenhos são sempre dentro de retângulos ou quadradinhos. A partir da figura surge o que está em volta. É uma pequena reconstrução do mundo” (Leonilson, 1992 apud LAGNADO, 1995, p. 108). A maioria dos trabalhos com tecido e linhas também é construída nessa perspectiva.

Leonilson se definia insistentemente como “curioso”: “Acho que sou uma pessoa de vários lados por causa da minha curiosidade. Isso aqui é fruto da minha curiosidade para descobrir materiais. Sinto-me como um cientista que fica no seu laboratório o tempo todo fazendo experiências” (LEONILSON, 1992, apud LAGNADO, 1995, p. 128).

“Cheio, vazio” (Figura 38) é um trabalho feito com dois tipos de tecido, *voile* e algodão – em quatro cores diferentes. Mais uma vez o artista divide a obra em quadrantes e borda no canto superior esquerdo de cada uma das partes as palavras “cheio” e “vazio” – cada uma ocupando seu lugar correspondente, a palavra “cheio” nos tecidos listrado e vermelho, e “vazio” nos tecidos branco e alaranjado. Ao mesmo tempo em que o artista deixa transparecer sua ambiguidade, ele também não se expõe diretamente. O que pode atrair o olhar do espectador curioso são as palavras de sentidos opostos que aparecem bordadas mais uma vez nos cantos.

É possível ver de novo o tecido que parece ser de um lençol – a pontuação de um dado íntimo do autor – e o *voile* vermelho de sensualidade marcada pela cor e pela transparência.

Diferentemente de outras obras, em que a palavra remete ao seu corpo ou insinua o desejo e a paixão, em “Cheio, vazio” o sentido transmitido dialoga com a materialidade e confronta os tecidos escolhidos. Se de um lado o vazio se destaca pela cor branca do tecido em oposição ao listrado, de outro, as cores se enfrentam: o laranja, vazio, se comparado ao pedaço de tecido vermelho, em cima, indicado como cheio.

“Cheio, Vazio” faz parte de um conjunto de obras⁷⁷ que foram exigidas na exposição “10 anos” Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, em 1993. Juntamente com “O Templo”, “El desierto”, “Águas divididas”, “O mentiroso”, “Saquinho”, “J.L.B.D”, “O Traidor” entre outras, constituem o que o próprio artista chama de autobiografia – as narrativas de sentimentos que foram lhe construindo a identidade.

Analisadas em conjunto, essas obras ressoam um momento final do artista – a consciência da morte anunciada.

“El desierto” (Figura 39) representa alto grau de intimidade. São quatro pedaços de feltro unidos por pespontos de linha preta. O artista divide o trabalho em partes e os únicos dados são sua idade, “33”, o título “El desierto” e a frase “o que é verdade para certos rapazes”. Sobre esse trabalho Leonilson diz: “[...] eu me sentia um deserto mesmo. Eu não tinha nada. [...] El Desierto é tão íntimo que só tem a inscrição e 33, a idade que eu tinha na época em que eu fiz.” (LAGNADO, 1995, p. 98).

Repete-se a fala do artista, que diz ter começado a escrever diretamente nos trabalhos, pois para ele não havia mais diferenciação entre as mídias.

⁷⁷ “Águas divididas”, “O mentiroso”, “Saquinho”, “J.L.B.D” e “O Traidor” (Figuras 40 a 44).



Figura 38 - **Cheio, vazio**, c 1993
Bordado sobre *voile* e tecido de algodão
54 x 49 cm.



Figura 39 - **El desierto**, 1991
Bordado sobre feltro
62 x 37 cm

Nos últimos dois anos do artista observa-se que na maioria absoluta de seus trabalhos bordados a escrita se anuncia. No gesto do artista – tanto no ato de desenhar, pintar, escrever e bordar – o pensamento e o movimento da mão interagem. Entendendo de outra maneira, dir-se-ia que nos últimos trabalhos de Leonilson, o bordado – assim como a escrita – é um gesto que se transforma em ato do pensamento.

As frases bordadas de Leonilson são imagens e também desenhos, assim como os desenhos são também textos. Percebe-se que a escrita bordada não se destina somente à leitura, convocando também as formas plásticas.

Essa experiência de entender a escrita com forma plástica também foi vista em movimentos artísticos, como a *Pop Art* e o Novo Realismo. Deste último a aproximação pode ser feita pela ruptura com a ordem pré-constituída, recusando-se técnicas organizadas, projetuais, isto é, técnicas com que a sociedade industrial organiza sua atividade. A proposta era de uma técnica não-projetual, com uso de coisas ou imagens que faziam parte do contexto social ou do ambiente. Nesse caso o gesto não era voluntário ou intencional, mas manipulava instintivamente e incluía a realidade (Argan). É o que se pode ver na utilização da técnica do bordado de Leonilson, como também no trabalho de um de seus pares, Arthur Bispo do Rosário.

Bispo do Rosário bordava compulsivamente palavras e frases em estandartes de pano. Tal qual Leonilson, o bordado “organizava os pensamentos do artista ou arquivos de sua memória” (DANTAS, 2009, p. 135).

Leonilson fala de seu tempo elegendo o bordado como uma técnica não-projetual da qual nos fala Argan. Uma técnica que consiste em utilizar elementos – palavras e imagens figuradas – que fazem parte do contexto social. O bordado fazia parte da expressão da subjetividade de Leonilson. E nesse sentido talvez seja possível entender quando o artista borda em diversos tecidos expressões como: “águas divididas”, “mentiroso”, “traidor”.

As linhas interrompidas, o grafismo das letras e os traços econômicos na construção das figuras são representados da mesma forma, tanto nos bordados quanto nos desenhos ou na pintura de Leonilson. A despreocupação com detalhes de

acabamento mostra o artista focado na parte conceitual do trabalho. Contudo, os aspectos formais da obra de Leonilson podem ser vistos como instigantes e talvez intrigantes – pela ressignificação de elementos da tradição cultural pela sua condição de artista, na década de 1990.

6 CONCLUSÃO

Analisar os bordados de Leonilson, principalmente os elaborados no período final de sua trajetória artística, tornou-se eixo fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Os signos, as palavras, o pesponto da linha, enfim, a linguagem textual revelam uma obra que pode ser lida e relida. Diário íntimo, enxoval de afetos, cartas de amor, a obra de Leonilson pode ser lida sobretudo pelos enunciados tecidos entre imagens e palavras.

Exemplos marcantes revelam a obra do artista como singular na arte contemporânea, não só pelo discurso íntimo – sobre o qual esta dissertação se debruçou, procurando mostrar seu potencial – mas também pela forma como esse discurso refletiu o tempo do artista. Toma-se novamente o contemporâneo visto por Giorgio Agamben. Se “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63), é característico do ser contemporâneo, Leonilson o é.

No fim da década de 1980 e início dos anos 1990, Leonilson se vê diante do fato de ter que lidar com uma doença carregada de significados, e o que se percebe é que a doença proporcionou o exercício da poética dirigida a um discurso autobiográfico. Neutralizar o foco excessivo sobre as informações da epidemia na última década do século 20 e retirar daí uma base para a construção de uma obra é ser contemporâneo.

A doença permitiu a visão da total presença do “eu” na obra. Sujeito e obra compartilham da plenitude de uma narrativa conceitual. O artista expõe-se

verdadeiramente. Dessa maneira, a partir da doença e da diferença Leonilson constrói signos de identidade coletiva, ao expressar questões pessoais.

Seria interessante pensar como Leonilson poderia subjetivar questões sobre a homossexualidade no século 21, onde se vê de um lado políticas favoráveis – em alguns estados americanos por exemplo – ao casamento de pessoas de mesmo sexo e por outro, manifestações homofóbicas em várias partes do mundo. Contudo, é possível observar uma abertura estética e sociocultural com relação à política da experiência homocultural. Como Leonilson veria hoje o artista, o crítico, o observador e o próprio objeto artístico?

A arte de Leonilson, nos últimos três anos de sua produção, foi uma forma de comunicação com o mundo, de representar na arte a diferença de se viver no mundo de ambiguidades. Situando-se à margem, Leonilson encontra possibilidades de expressão de sentimentos que, traduzidos em arte, divergem das formas clássicas de representação. Seria o salto no abismo, abismo de dúvidas, medo, prazeres. Abismo de afetos.

O artista serviu-se da arte de uma maneira nova, pelo retorno a uma técnica como o bordado, usado numa linguagem contemporânea, traz para a arte novos signos de identidade. Os bordados representam sua autobiografia, os tecidos com linhas se transformam na representação de seu mundo para o mundo.



Figura 40: **Águas divididas**, c. 1993.
Bordado sobre seda e algodão,
42 x 38 cm.



Figura 41 – **O mentiroso**, c. 1992
Bordado sobre sacola de tecido
51 x 34 cm



Figura 42 – **Saquinho**, c 1992.
Bordado sobre voile,
15,5 x 15,5 cm.



Figura 43 – **J.L.B.D.**, c 1993.
Bordado sobre veludo,
14 x 12,5 cm.



Figura 44 – **O Traidor**, c 1991
bordado com pedras e fio de cobre
sobre tecido de algodão
24 x 12 cm

7 REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (Coleção a).

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance* (vol. II): a obra como vontade; notas de curso no Collège de France Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. A carta de amor. In: _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 2).

_____. O colecionador. In: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 237-246.

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; trad. Sérgio Paulo Rounanet; 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renato Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BR 80 Pintura Brasil Década de 80 / [idealização e organização Instituto Cultural Itaú; apresentador Ernest Robert de Carvalho Mange; textos de Frederico Moraes... et al.]. – São Paulo: O Instituto, 1991.

CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores* / Carlos Eduardo Bitu Cassundé, Ricardo Rezende, Maria Esther Maciel. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Colocando dobradiças na arte contemporânea*. Texto para catálogo de apresentação da exposição "15 artistas brasileiros". São Paulo: Editora: MAM/SP, 1996.

COSAC, Charles. *Farnese objetos*. Versão em inglês: Jeffery e Antony Doyle 2. ed. Rev., São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 224p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas - Como levar o mundo nas costas?* Sopro 41. Cultura e Barbárie, 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>. Acesso em: 12 dez. 2012.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Berlin: Taschen, 1994.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. Leituras em resistência cultural. In: _____. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa editorial. Paulista, 1996, p. 207-233.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANCA-HUCHET, P. D. Anarquismos: fotografias tempo história. *Palíndromo Teoria e História da Arte* 2010 / nº 3, p. 191-201.

HERKENHOFF, Paulo (org.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. São Paulo: Takano, 2000.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas de Günther Regel. Trad. de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson: Sesi, 1995.

_____. Para quem não comprou a verdade. *Revista Item-r*. Rio de Janeiro, fev. 1996.

LUCIE-SMITH, Edward. *Race, sex, and gender in contemporary art*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1994.

MACIEL, Maria Esther. *O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson*. In: CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. *Leonilson: Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MELENDI, Maria Angélica. "Arquivos do mal – mal de arquivo". In: Suplemento Literário n. 66. Belo Horizonte: dez. 2000, p.22-30. In: *Revista Studium* n. 11, 2003. Disponível em: <www.iar.studium.unicamp.br> Acesso em: 10 jan. 2013.

MESQUITA, Ivo. *Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Projeto Leonilson/ Cosac&Naify, 1997.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1996.

PONTUAL, Roberto. *Explode geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

RODRIGUES, J. C. *O tabu do corpo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1975.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

_____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 2, vol.1, n. 2, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>> Acesso em: 15 jan. 2013.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora, Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOCIOPOÉTICA - Literatura e estudos de gênero. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras. UEPB, v 1 n. 5, 2010. Disponível em: <<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/>>. Acesso em: 10 out. 2012.

SPECTOR, Nancy. Felix Gonzalez-Torres. Solomon R. Guggenheim Museum, 1995.

VARELA, Diana. “Decir-ordenar-construir = hilar-urdir-tejer”. In Santaella, Lucia. *Caos e ordem: mídia, cultura e sociedade*. São Paulo: FACE/EDUC, 1999. (com I. A. Machado

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Leonilson e Bispo: *textos de fronteira*. In: _____. *Caligrafia e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 322-358.

LEITURA COMPLEMENTAR SOBRE O TEMA

ARGAN, Giulio Carlo. *Guia da história da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BURGUER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

DELEUSE, GILLES. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Tradução de Paulo

Neves. São Paulo: Ed. 43, 1998.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>, acesso em: 02 jan. 2013.

FIOCHI, Marco Aurélio. *Ouro de artista é amar bastante*. Continuum - Revista Itaú Cultural. São Paulo, abril/maio 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Tradução de Milton Machado, *Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*, ano IX, Número 9, pp. 130-147, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 90-100.

_____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, dezembro de 1984.

VÍDEOS:

COM o oceano inteiro para nadar, direção: Karen Harley, Rio de Janeiro: Série RioArte Vídeo/Arte Contemporânea, 1997.

Entrevista para Metrôpolis, São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2 mai. 1989.

LENILSON: Tanta verdades, direção: Cacá Vicalvi, Documenta Brasil. São Paulo: Rede SescSenac de Televisão, 2003.

O LEGADO de Leonilson, direção: Cacá Vicalvi, Documenta Brasil. São Paulo: Rede SescSenac de Televisão, 2003.

SEMINÁRIO: Projeto Leonilson e a Internacionalização da Obra. Evento realizado no Itaú Cultural, São Paulo, 2011. Disponível: <<http://www.youtube.com/watch?v=yMjWfBrFXal&list=FLi5pTRWirVGQS-KF7Td9oKQ&index=4>> Acesso em 05 jan. 2013.

SPRAY Jet, direção Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro, 1984.